ANTON SPRINGER

KUNSTGESCHICHTE





HANDBUCH DER KUNSTGESCHICHTE

VON

ANTON SPRINGER

BAND III

DIE RENAISSANCE IN ITALIEN

ZWÖLFTE, VERBESSERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE.

BEARBEITET VON GEORG GRONAU

ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

1924

DIE KUNST DER
RENAISSANCE IN ITALIEN

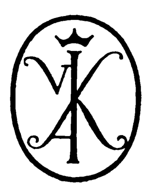
VON

ANTON SPRINGER

ZWÖLFTE, VERBESSERTE UND ERWEITERTE AUFLAGE

BEARBEITET VON GEORG GRONAU

MIT 362 ABBILDUNGEN IM TEXT, 16 FARBENDRUCKTAFELN
UND 8 TAFELN IN LICHTDRUCK



ALFRED KRÖNER VERLAG IN LEIPZIG

1924



Vorwort zur elften Auflage

Der langjährige Herausgeber des dritten Bandes von Springers Handbuch, Geh. Rat Adolf Philippi, ist am 6. Mai 1918 in Dresden verstorben. Schon zuvor war auf seinen Wunsch der Verlag mit dem Unterzeichneten in Verhandlungen wegen Übernahme der Bearbeitung eingetreten. Anderweitige Pflichten hinderten mich damals, schon die zehnte Auflage für den Druck vorzubereiten: so trat noch einmal Philippi ein.

Über die Grundsätze, von denen er sich bei seiner Aufgabe leiten ließ, hat er sich in dem Vorwort zur zehnten Auflage zuletzt ausgesprochen. Der Respekt, den er vor Springers Werk empfand, ist begreiflich, und er wird von jedem, der in Zukunft die Aufgabe übernimmt, geteilt werden; aber es gilt, dieses Empfinden mit den Anforderungen, die an ein Handbuch gestellt werden dürfen, in Einklang zu bringen. Von einem Handbuch darf man nicht nur verlangen, daß die darin mitgeteilten Tatsachen den Stand der gegenwärtigen Forschung zuverlässig wiedergeben; auch das unmittelbare Verhältnis der Gegenwart zu den darin behandelten Meistern und Werken muß zum Ausdruck kommen.

Mancherlei, zum Teil weitgehende Abänderungen und Zusätze ließen sich daher nicht vermeiden. Einzelne Epochen, Schulen, Künstler werden heute anders bewertet, als es vor einem Jahrzehnt noch der Fall war; erscheint einerseits manches wichtiger, als die frühere Kunstbetrachtung annahm — etwa die Sieneser Schule des 15. Jahrhunderts oder Piero della Francesca —, so tritt dagegen die Bedeutung anderer Künstler heute etwas mehr zurück.

Die Fachgenossen, welche sich der Mühe unterziehen wollen, die von mir getane Arbeit kritisch zu prüfen, werden unschwer herausfinden, wo ich auf in vieljähriger Beschäftigung mit der Materie erworbenen Kenntnissen fußen konnte, und wo wesentlich fremde Forschung benutzt wurde. Der Charakter des Handbuchs verbot leider, die als Tatsachen gegebenen Resultate durch Hinweise zu begründen. Manches, nicht weniges erscheint in positiverer Fassung, als sich vielleicht rechtfertigen läßt. Immerhin: man wird finden, daß die reiche Forschung der letzten Generation weitgehende Benutzung gefunden hat. Mit einer Einschränkung hat dies Geltung. Was etwa die ausländischen Zeitschriften seit dem Herbst 1914 veröffentlicht haben, blieb unberücksichtigt. Der Herausgeber war nicht in der Lage, auch nur die wichtigsten Zeitschriften einzusehen. Hierdurch etwa Versäumtes nachzuholen, muß der Zukunft überlassen bleiben.

Von einer Vermehrung des Abbildungsmateriales hat abgesehen werden müssen. Nicht ein für alle Male: der Herausgeber ist sich mit dem Verlag darüber einig, daß auch in dieser Hinsicht für später noch manches zu tun sein wird.

Cassel, Mai 1920 — Georg Gronau



Vorwort zur zwölften Auflage

Als vor etwas mehr als drei Jahren die elfte Auflage erschien, wurde in Aussicht gestellt, daß sich Herausgeber mit dem Verlag bemühen würde, das Abbildungsmaterial zu vermehren und wo es wünschenswert schien, zu verbessern. Letzteres galt namentlich für die etwas veralteten Wiedergaben von Baudenkmälern; wo gute photographische Vorlagen zu beschaffen waren, wurden sie ersetzt. Dann wurden die Abbildungen bei manchen Künstlern, um deren zentrale Bedeutung hervorzuheben, vermehrt, hier und da weniger charakteristische durch bezeichnendere verdrängt, wobei Wiedergaben von Werken, die nicht leicht zu finden sind, bevorzugt wurden. Die Zahl der Tafeln wurde um acht (in Lichtdruck) vergrößert und dadurch einige der berühmtesten Schöpfungen der Architektur und Plastik zu wesentlich verbesserter Anschauung gebracht.

Der Text ist vom Herausgeber einer unablässigen Durchsicht unterzogen und im kleinen stetig verändert worden, wobei nach Möglichkeit die Ergebnisse der letzten Forschungen Berücksichtigung fanden. Auf Wunsch des Verlages ist endlich erstmalig dieser Auflage ein Literaturnachweis beigegeben, der, so ausgedehnt er geraten ist, doch nur Wesentliches umfaßt, wobei namentlich auch Werke mit reichem Abbildungsmaterial aufgeführt wurden. Ich hoffe damit jedem, der in die Einzelfragen selbständig einzudringen wünscht, den Weg zu erleichtern.

Cassel, Januar 1924 — Georg Gronau



Inhaltsverzeichnis

A. Niccolo Pisano und Giotto

B. Das 15. Jahrhundert: Frührenaissance

1. Architektur

2. Skulptur

3. Malerei



C. Das 16. Jahrhundert: Hochrenaissance

1. Architektur

2. Die Skulptur und die Malerei Mittelitaliens am Anfange des 16. Jahrhunderts

4. Die Malerei des Cinquecento in Oberitalien
Correggio und Giulio Romano

5. Die Hochblüte der venezianischen Malerei

6. Das Ende der Renaissance

D. Das Kunsthandwerk in der italienischen Renaissance

Verhältnis der Kunst zum Kunsthandwerk S. 365.

Verzeichnis der Tafeln

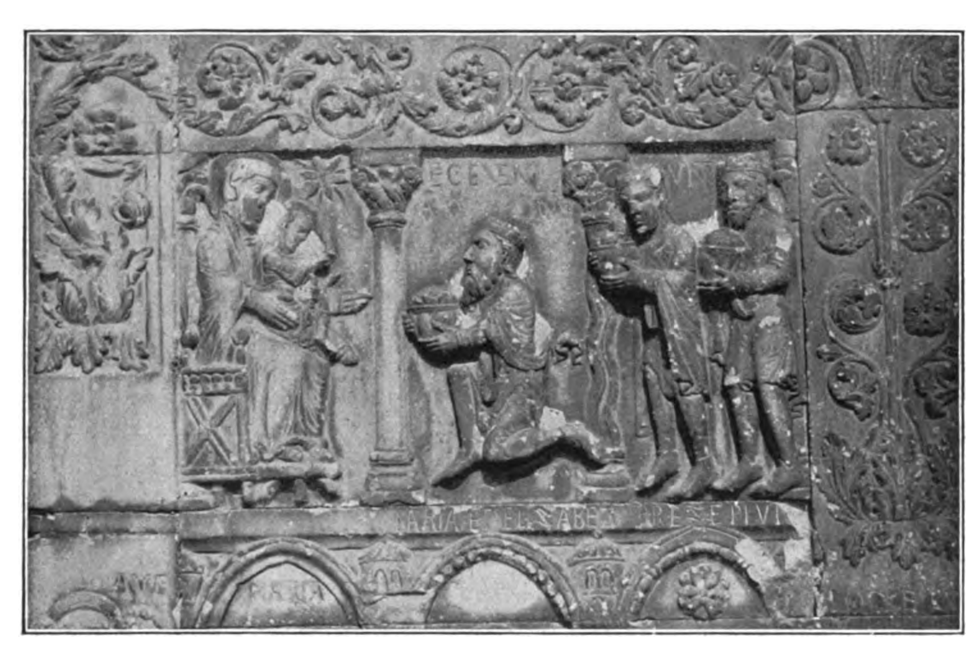


1. Taufbrunnen in S. Giovanni zu Verona

A. Niccolo Pisano und Giotto

Die historische Betrachtung sondert der Deutlichkeit wegen die einzelnen Zeitalter scharf und bestimmt ab. In Wirklichkeit fließen aber die Perioden der menschlichen Entwickelung meistens ganz unmerklich ineinander, so daß erst das nachträglich prüfende Auge die trennenden Abschnitte beachtet. Auch auf dem Gebiete der Kunst vermitteln zahlreiche Übergänge den Stilwechsel und lassen die neue Weise fast unbemerkt aus der alten hervorgehen oder neben dieser auftreten. Anders hängt aber die mittelalterliche Kunst in Deutschland mit der neueren Kunst zusammen, als in Italien. Dort werden zahlreiche gotische Elemente in die Kunst, welche den Namen Deutsche Renaissance führt, herübergenommen. In Italien dagegen zeigen sich schon im Mittelalter mannigfache Züge der später als Italienische Renaissance bezeichneten Kunst. Die Erklärung dieses Unterschiedes liefern allgemeine historische Tatsachen. Für Italien genügt der Hinweis, daß bereits in der Zeit der staufischen Kaiser der Grund zu den politischen Einrichtungen und zu der nationalen Bildung gelegt wurde, welche seitdem eine stetige Entwickelung erfuhren. Die Städte kamen in die Höhe, der praktische Staatssinn erstarkte und der munizipale Stolz regte sich. Hervorragende Persönlichkeiten gewannen Macht und Ansehen, und das Bild der römischen Vorzeit stieg immer deutlicher vor den Augen der Zeitgenossen auf, ihre Phantasie anregend und insbesondere auch bei künstlerischen Versuchen als Muster dienend.

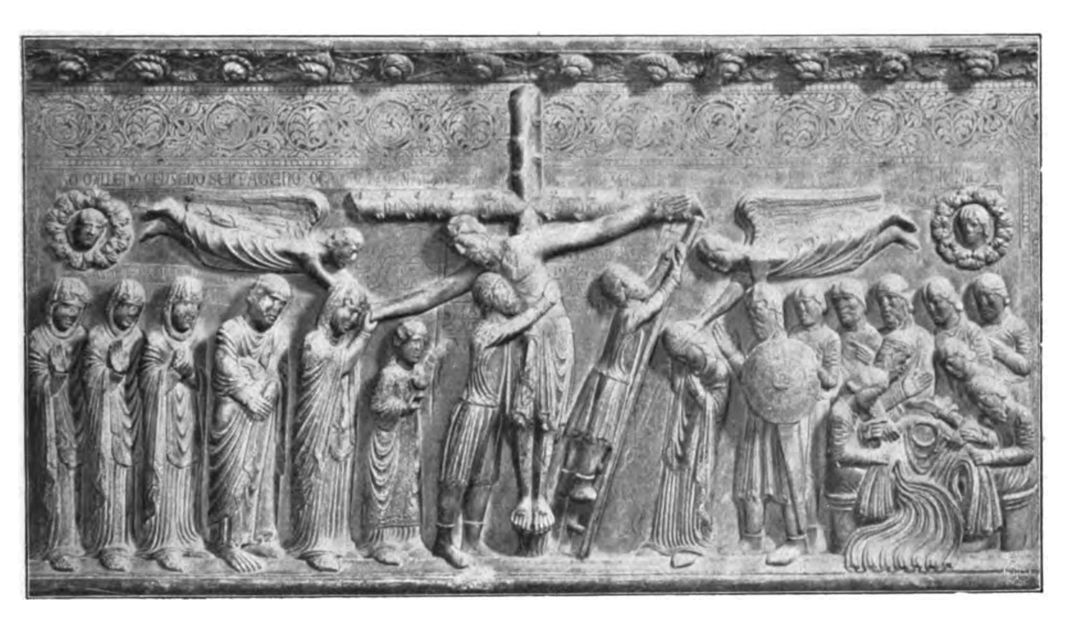
Skulpturen in Oberitalien. Seitdem das Kunstleben in Italien wieder reicher zu strömen begann, was im Laufe des 12. Jahrhunderts geschah, wurde, wenn auch langsamer als diesseits der Alpen, Fortschritt an Fortschritt gefügt. Am deutlichsten läßt sich das Fortschreiten an den oberitalienischen Skulpturwerken verfolgen, wo überhaupt eine frische Kunsttätigkeit sich am frühesten regt. Hier steht am Beginn des 12. Jahrhunderts die Gestalt Meister Wilhelms, der in seinen Portalskulpturen des Doms von Modena, zwar in derber Formensprache, aber bemerkenswert klarem Reliefstil die Genesis dargestellt hat. Daß er in



2. Anbetung der Könige. Aus den Reliefskulpturen vom Portal der Kirche S. Zeno zu Verona

der Umrahmung der Hauptportale die Akanthusranke verwendet, erscheint ebenso beachtenswert, wie die gelegentliche Benutzung antiker Vorbilder. Ihm folgt zeitlich, jedoch von Meister Wilhelms Schaffen unberührt, der Schöpfer des Hauptportals des Doms von Ferrara (1135), Meister Nikolaus, als dessen Werke auch die Portale des Doms und von San Zeno in Verona (Abb. 2) bezeugt sind. In allen diesen Werken ist der architektonische Aufbau des für die romanische Epoche Oberitaliens charakteristischen Vorhallenportals glücklicher als der bildnerische Schmuck. Namentlich den Portalskulpturen in Verona fehlt noch jegliche Individualität. Sie erscheinen uns wie die mechanische Übertragung einer Zeichnung in halbrunde Gestalten. Trotz der rühmenden Beischriften hatten die ganz dürftigen Meister (neben Nikolaus erscheint hier ein Meister Wilhelm, von dem das in Abb. 2 wiedergegebene Relief herrührt) von den Gesetzen des Reliefstiles keine klare Vorstellung. Ein weit besserer Formensinn kommt in den Reliefs vom Taufbrunnen in S. Giovanni zu Verona (Abb. 1) zur Geltung, die unter dem maßgebenden Einfluß byzantinischer Vorbilder entstanden sind. Die Gewänder der schlanken Figuren zeigen reichen Faltenwurf, die Bewegungen der Personen eine manchmal überraschende Richtigkeit und lebendige Kraft. Noch Vorzüglicheres ist unter der Einwirkung örtlicher Kunst in Venedig entstanden, wo die Engelsgestalten unter der Kuppel und die Skulpturen am Hauptportal von S. Marco die schönste »Synthese von klassischem Formgefühl und mittelalterlichem Empfinden« darstellen.

Als die bedeutendste Persönlichkeit unter den oberitalienischen Bildnern in romanischer Zeit erscheint Meister Benedetto Antelami, dessen Schaffen sich von dem Kanzelrelief des Doms in Parma (1178, Abb. 3; die Kanzel nicht erhalten) über den Skulpturenschmuck des 1196 von ihm begonnenen Baptisteriums von Parma bis zu seiner reifsten Schöpfung, den Bildwerken an der Kathedrale von Borgo San Donnino verfolgen läßt. Merkt man dem Relief der Kreuzabnahme auch im Inhalt und der Formengebung die Abhängigkeit von älteren Meistern deutlich an — noch stehen zu seiten des Kreuzes die Figuren der Kirche und der Synagoge, beide in kleinerem Maßstabe, jene durch den Kelch, diese durch die



3. B. Antelami. Kreuzabnahme im Dom zu Parma

hohepriesterliche Tracht charakterisiert, noch fällt die Komposition mit der aut Gemälden vollkommen zusammen und ermangelt der eigentlich plastischen Auffassung —, so ist doch in die einzelnen Gestalten, in ihre Haltung und Bewegung schon eine größere Wahrheit gekommen, die von frischer Naturbeobachtung zeugt. In seinen späteren Arbeiten tritt die Abhängigkeit des Meisters von provenzalischen Vorbildern greifbar hervor.

Skulpturen in Toskana. Hinsichtlich der Ausbildung eines eigentlichen Reliefstils erscheinen die toskanischen Skulpturen bei aller Roheit der Ausführung und Plumpheit der Zeichnung entwickelungsfähiger. Und doch gewährte von Haus aus die romanische Architektur in Toskana den Bildhauern ein minder ergiebiges Feld für ihre Kunst als in der Lombardei. Die Portalskulpturen aus dem 12. Jahrhundert (z. B. in Pistoia) sind nicht umfangreich, von kleinen Dimensionen und dürftigster Arbeit. Dagegen bot der hier beliebte Kanzelschmuck eine günstige Gelegenheit, den plastischen Sinn zu üben und allmählich auszubilden. Seit der Gründung der neuen Mönchsorden, dem Auftreten der Bettel- und Predigermönche, als die Predigt volkstümlich wurde und zu einem selbständigeren Teile des Gottesdienstes erwuchs, kamen die freistehenden, auf Säulen ruhenden Kanzeln auf, welche, mehr in die Mitte des Kirchenschiffes gerückt, den Prediger der Gemeinde näherbrachten. Mit Eifer warf sich die Skulptur auf die neue Aufgabe, die Brüstungen der Kanzel mit Reliefs und Figuren zu schmücken.

Die regelmäßige Wiederkehr der gleichen Gegenstände der Schilderung (Jugendgeschichte und Leiden Christi, das Weltgericht, Propheten, Evangelisten, Engel) bewirkte, daß die Künstler allmählich auf die Form einen größeren Nachdruck legten und diese in der Richtung auf Wahrheit und Lebendigkeit auszubilden strebten. So zeigen die toskanischen Kanzelskulpturen eine Entwickelungsreihe von einer gewissen Stetigkeit. Von allem Anfange aber offenbarte sich hier im Gegensatze zu Oberitalien eine bessere Kenntnis der plastischen Gesetze. Die Reliefs einer Kanzel, die aus der zerstörten Kirche S. Piero Scheraggio nach S. Leonardo in Florenz (Abb. 4) übertragen wurde, um 1200 entstanden, bekunden leise Versuche, die Gewänder rundlich zu modellieren, die Köpfe in das Profil zu stellen, die Ge-



4. Geburt Christi. Relief von der Kanzel in S. Leonardo zu Florenz

stalten gleichmäßig vom Grunde abzuheben, Versuche also einer Flächendekoration in erhabener Arbeit.

Ähnlich sind die Kanzelreliefs in S. Michele zu Groppoli (1194), in der Kathedrale zu Volterra (hier auch eine Darstellung der Opferung Isaaks), im Dom zu Barga und in S. Bartolommeo zu Pistoia (Abb. 5) gehalten, letztere von Meister Guido Bigarelli da Como (inschriftlich 1250). Guido da Como übt in Toskana (Lucca, Pisa, Pistoia) vom Beginn des 13. Jahrhunderts an eine besonders wichtige Tätigkeit aus. Vor anderen etwa gleichzeitigen Bildhauerarbeiten in Toskana zeichnen sich seine Leistungen durch klare und geschickte Komposition aus. Daß man sich bei fortschreitender Übung noch in der romanischen Zeit auch an größere statuarische Aufgaben mit gutem Erfolge wagen durfte, lehrt die treffliche Gruppe des h. Martin mit dem Bettler an der Fassade des Domes zu Lucca (Abb. 6). Die Statue dürfte nach der Mitte des 13. Jahrhunderts entstanden sein, vielleicht sogar erst gegen 1300. Man merkt, daß man sich hier in Toskana in der Heimat uralter Kunstübung befindet. Noch fehlt aber die Zucht der Hand, die Fähigkeit, die einzelnen Gestalten feiner und gefälliger durchzubilden. Die Anregungen dazu konnten nicht unmittelbar aus der Natur geholt werden. Denn dann hätten die Naturbilder erst in plastische Formen übertragen werden müssen, was eine längere Schulung des Auges voraussetzt. Näher lag es, Kunstwerke selbst als Muster zu benutzen, welche bereits die brauchbaren plastischen Formen boten. So trat die Antike wieder als Lehrmeisterin in den Gesichtskreis der Künstler.

Skulpturen in Unteritalien. An zwei Punkten können wir gleichzeitig die Nachahmung antiker Werke beobachten. Unter Kaiser Friedrich II., dessen Bauliebe eine Reihe jetzt meist verfallener Schlösser in Castel del Monte, bei Andria, Foggia, Capua usw. den Ursprung verdankt, fand auch die Skulptur eine weitere Pflege, die antike Kunst, von der Süditalien mannigfache Reste besaß, wieder Beachtung. Den Beweis liefern die in Messina und Brindisi geschlagenen Goldmünzen, die Augustalen, und die Reste des plastischen Schmuckes, mit welchem Friedrich II. 1247 ein Tor des befestigten Capua bedachte (im Museo Campano). Hier ist der Kopf der Capua imperiale nach einer Statue der Juno, die beiden

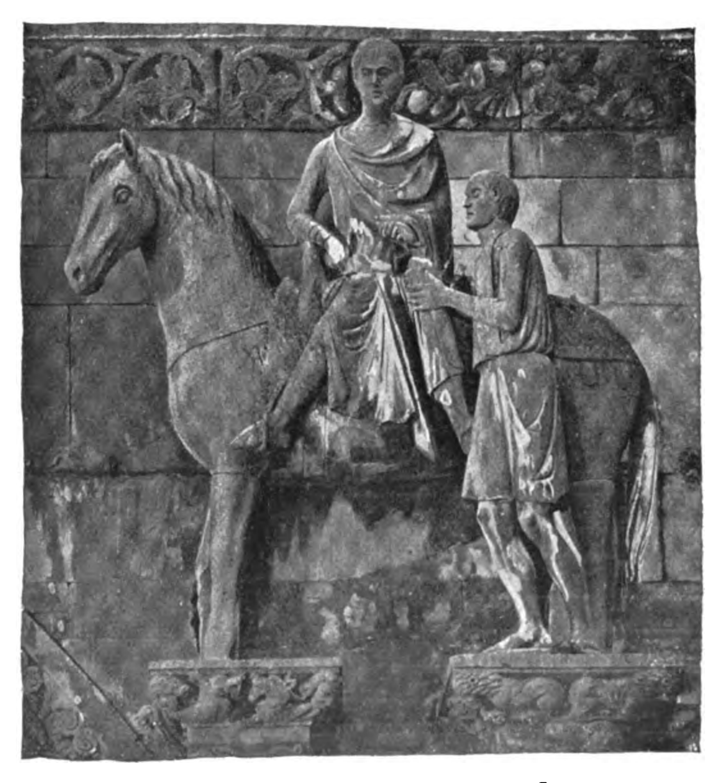
doppelt lebensgroßen Büsten der kaiserlichen Räte Pietro della Vigna und Taddeo da Sessa nach dem Muster antiker Philosophenköpfe mit solchem Geschick gebildet, daß ihr mittelalterlicher Ursprung ernsthaft bezweifelt worden ist. Ein anderes Beispiel dieser süditalienischen Plastik bietet ein weiblicher Porträtkopf in Ravello, gewöhnlich als das Bildnis der Sigilgaita Rufolo (Abb. 7) bezeichnet und auf dem Türbogen (aber nicht ursprünglich) der 1272 errichteten Kanzel aufgestellt. Auf das reine Oval des Kopfes, das wellenförmige, zurückgelegte Haar und die breite Wangenbildung ist bei der Sigilgaita wie bei einem verwandten weiblichen Kopfe aus Scala bei Amalfi im Berliner Museum besonders zu achten.



5. Guido da Como. Geburt Christi und Darstellung im Tempel Reliefs an der Kanzel in S. Bartolommeo zu Pistoia

Niccolo Pisano. Eine zweite, viel wichtigere Stätte der antikisierenden Kunstrichtung im 13. Jahrhundert finden wir in Pisa. Hier ist es eine bestimmte Persönlichkeit, auf welche die Betrachtung antiker Skulpturen befruchtend wirkte: Niccolo Pisano. Über seine Lebensschicksale (nach 1210 bis nach 1278) und seine künstlerische Erziehung sind wir nicht unterrichtet. Fest steht, daß die Vorbilder, die er benutzt hat, in Pisa selbst vorhanden waren etruskische Aschenkisten, ein Sarkophag mit Darstellungen der Hippolytossage, eine bacchische Marmorvase.

In Pisa herrschte schon im 12. Jahrhundert eine rege Kunsttätigkeit. Im Jahre 1162 vollendete ein Meister Guglielmus die älteste Kanzel für den Dom, die, mit Darstellungen aus der



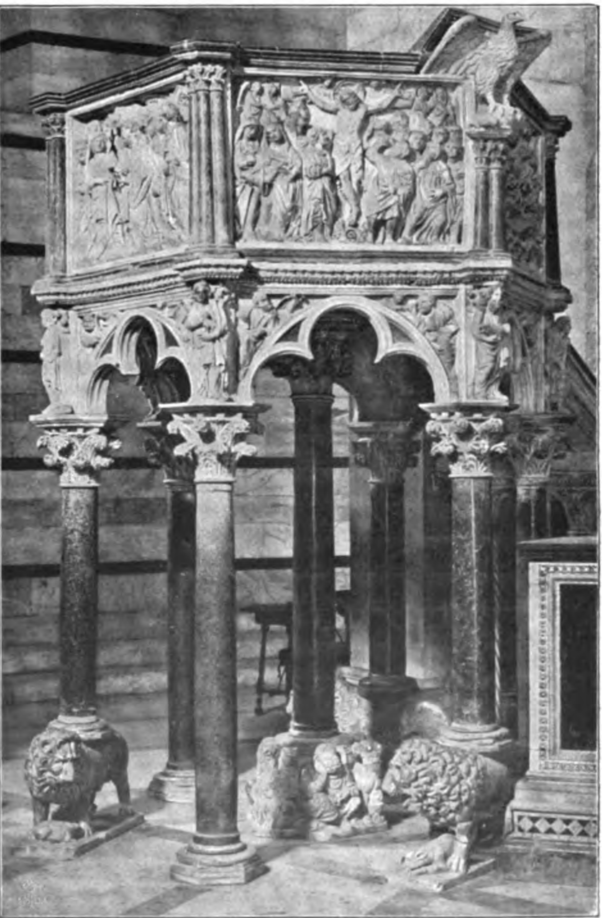
6. Der h. Martin. Freigruppe am Dom zu Lucca



7. Porträtkopf (Sigilgaita) aus Ravello

Geschichte Christi geschmückt, heute in der Kathedrale zu Cagliari (Sardinien) bewahrt wird. Um die Wende des 12. Jahrhunderts entstanden die Reliefskulpturen über dem Hauptportal des Baptisteriums, in denen byzantinische Vorbilder mit geläutertem Geschmack benutzt sind; ihnen eng verwandt der Engelfries und die Halbfigur des Heilands über dem Portal von S. Michele degli Scalzi bei Pisa (datiert 1204). Auch der Erzguß wurde in Pisa geübt. Zwar ist das Hauptwerk, die Bronzetür, die der Pisaner Bonannus 1180 vollendet hatte, bei dem Brande des Doms im Jahre 1595 zugrunde gegangen; dafür blieb an dem, dem Campanile gegenüberliegenden Seitenportal eine solche Bronzetür erhalten, die nach dem Vergleich mit der von Bonannus wiederum bezeichneten, 1186 datierten Tür am Dom in Monreale als ein gesichertes Werk des gleichen Pisaner Bildhauers erscheint. Auch er hat byzantinische Vorbilder benutzt, seinen besonderen Gewandstil aber vielleicht unter dem Einfluß der oberitalienischen Plastik entwickelt.

Dieses reiche Kunstleben in Pisa macht die Vermutung nicht grundlos, daß Niccolo Pisano der heimischen Schule seine Ausbildung verdankte. Aber die bestimmte Angabe in zwei sienesischen Urkunden von 1266 macht es so gut wie sicher, daß er aus Apulien, dem Herrschaftsgebiete Kaiser Friedrichs II., stammte; von dort hätte er nach mehrfach vertretener neuerer Auffassung die Kenntnis der Antike und seine antikisierende Kunstrichtung schon nach Toskana mitgebracht. Die süditalische Herkunft des Meisters könnte weiter durch Übereinstimmungen der kaiserlichen Kunstübung in Unteritalien mit den dekorativen Teilen der Kanzeln Niccolos und seines Sohnes Giovanni in Toskana eine Bestätigung finden. Andrerseits



8. Niccolo Pisano. Die Kanzel des Baptisteriums zu Pisa

wird Niccolo an der Kanzel in Pisa inschriftlich 1259 (1260 neuen Stils) »Pisanus« genannt, und bald danach sind Vater und Sohn am Großen Brunnen zu Perugia als »Pisaner von Geburt« bezeichnet, wenn anders der heute gerade an dieser Stelle verstümmelte Text der Inschrift zuverlässig überliefert ist. Das beweist zum mindesten, daß Niccolo in Pisa heimatberechtigt, demnach wohl schon in jüngeren Jahren daselbst angesessen war.

Das Ergebnis wäre also: Niccolo erhebt sich durch die persönliche Kraft seines Genies über die unteritalischen Anregungen; er und seine Nachfolger gehören aber vermöge der Art ihrer Kunst nach Toskana!

Das erste und berühmteste Werk Niccolos ist die Kanzel im Baptisterium zu Pisa (Abb. 8). Sieben Säulen tragen die Kanzel, deren Brüstung mit fünf Reliefbildern geschmückt ist: Verkündigung und Geburt Christi, Anbetung der Könige (Abb. 9), Darstellung im Tempel,



9. Die h. drei Könige. Von der Kanzel im Baptisterium zu Pisa

Kreuzigung und Jüngstes Gericht. Der Gegenstand brachte es mit sich, daß auf den beiden letzten Bildern keine Anklänge an die Antike wahrzunehmen sind; dafür treten uns diese auf den drei ersten Feldern entgegen. Der Künstler hat einzelne Gestalten direkt von antiken Reliefs herübergenommen, ohne sich um ihre ursprüngliche Bedeutung zu kümmern: z. B. einen Bacchuspriester von einer großen Marmorvase in den Hohenpriester bei der Darstellung im Tempel verwandelt, die Madonna nach der Phädra eines Sarkophags im Campo Santo gearbeitet, für Kopfbildung und Körperhaltung sich die Vorbilder unmittelbar aus verschiedenen antiken Werken geholt. Wichtiger als diese vereinzelten Entlehnungen erscheint es, daß Niccolo seinen Reliefstil mit den stark sich heraushebenden Figuren, deren Anordnung in Reihen übereinander, ihr dichtes Häufen, so daß von der Grundfläche kaum etwas sichtbar bleibt, sowie seine Technik mit ihrer Vorliebe für Glättung der Fleischpartien und der reichlichen Anwendung des Bohrers von den spätantiken Sarkophagen angenommen hat. Doch ist eine selbständige Beobachtung der Natur daneben nicht zu übersehen, die in einzelnen Gestalten, besonders aber an den Tierfiguren sich deutlich bemerkbar macht.

Die Kanzel, die Niccolo dann mit seinem Sohne Giovanni und drei anderen Gehilfen für den Dom in Siena machte (1266—68), ist eine glänzendere Wiederholung der ersten



10. Niccolo Pisano. Kreuzabnahme am Dom zu Lucca

Aufgabe; sie zeigt uns dieselben Geschichten, hat aber, weil achteckig, sieben Reliefs (das Jüngste Gericht ist auf zwei Felder verteilt, der Bethlehemitische Kindermord neu hinzugenommen) und ruht auf neun Säulen. Die Mittelsäule wird getragen von einem achtseitigen Sockel mit Frauengestalten in Hochrelief, Wissenschaften und Künsten. Alles einzelne ist viel prächtiger und mannigfaltiger, die Kleidung reich gestickt und verziert — in Siena liebte man das —; neben der antiken Gewandung erscheint die Zeittracht. Den Pisaner Reliefs vielfach eng verwandt, zeigen die Sieneser Darstellungen bei kleinerem Maßstab der Figuren meist eine noch größere Häufung. Die Nachahmung antiker Einzelmotive ist verschwunden; dafür tritt der Natursinn stärker hervor; man gewahrt nicht wenige gut beobachtete Züge. Wieweit diese naturalistische Fortentwickelung auf Niccolo selbst zurückgeht, welcher Anteil seinem damals gewiß noch sehr jungen Sohn Giovanni zukommt, ist eine offene Frage. Wir erblicken darin eine gesetzmäßige Weiterbildung des Schulhauptes, dessen Anteil an der Sieneser Kanzel sicherlich nicht auf die bloße Oberleitung des Werkes beschränkt blieb.

Nun haben wir aber noch ein drittes Werk Niccolos, eine Lünette mit der Kreuzabnahme in mäßig erhabenem Relief, über dem linken Seitenportal des Doms zu Lucca (Abb. 10). Hier geht der Meister vollends in den neuen Wegen: gedrängte Figuren, überzeugende Bewegungen, lebendige Empfindung, eine die Wärme des natürlichen Lebens nicht abkühlende antikisierende Gewandung, dazu edle Formgebung und vortreffliche Einpassung in den Raum. Also die Vollendung dessen, wonach die romanische Skulptur in Italien bei christlichen Stoffen suchte (vgl. Abb. 3)! Über die Zeit der Arbeit fehlt eine glaubwürdige Nachricht. Da sie eine Schöpfung von abschließendem Charakter ist, die innerhalb des Lebenswerkes Niccolos, als Unterbrechung gewissermaßen seines Klassizismus, nicht zu begreifen wäre, so sehen wir in ihr das Letzte, was uns von ihm erhalten ist.

Unter den Gehilfen Niccolos an der Kanzel in Siena befand sich auch der Gotiker Arnolfo di Cambio, der spätere Dombaumeister von Florenz. Von ihm ist das Grabmal des 1282 verstorbenen Kardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto (Abb. 11). Es hat einen in der Folge vielfach nachgeahmten Aufbau: unten auf einem Paradebett ruht der Verstorbene, von dem zwei Chorknaben den Vorhang weggezogen haben; darüber thront die Madonna, zu beiden Seiten einen Heiligen, neben deren einem wieder der Kardinal knieend dargestellt ist. Nicht erhalten ist der das Ganze überdeckende Baldachin, den man sich von zwei gewundenen Säulen, deren Basen rechts und links unten erhalten sind, getragen denken



muß. Der Stil der Skulpturen erinnert noch an Niccolo, doch hat Arnolfo seine eigene Schönheit, z. B. in der Madonna, und das Ganze hat Wucht und Ausdruck. Die gleiche Verbindung des von den Cosmaten in Rom ausgebildeten musivischen Stils mit der Plastik der Schule von Pisa zeigt außer zwei Papstgräbern in S. Francesco zu Viterbo besonders das Monument Papst Benedikts XI. in S. Domenico zu Perugia, dessen unbekannter Meister sich an Arnolfos Vorbild besonders eng anschließt. Seine Ciborien in S. Paolo fuori le mura (1285) und S. Cecilia in Trastevere (1293) in Rom, beide inschriftlich bezeugt, wurden gleichfalls vorbildlich.

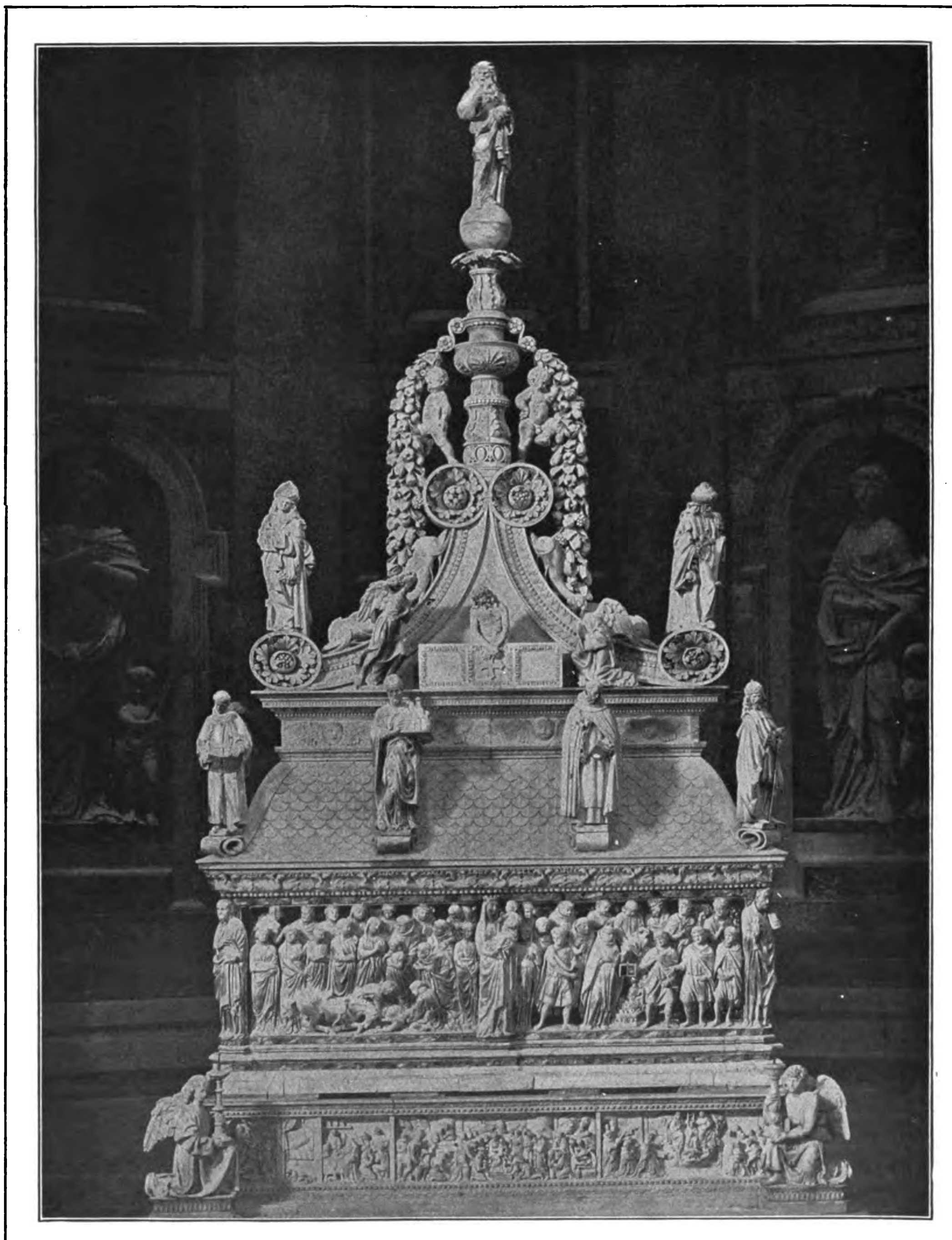


11. Arnolfo di Cambio. Grabmal des Kardinals de Braye in S. Domenico zu Orvieto

Auch die Arbeiten des Dominikanermönches Fra Guglielmo an der Kanzel in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoia (um 1270) und an dem gemeinsam mit Niccolo gemeißelten Sarkophage des h. Dominicus (Arca di S. Domenico, schon 1267 vollendet) in Bologna lassen uns noch die Schule Niccolos und das Studium der Antike erkennen (Abb. 12 u. 13).

Giovanni Pisano. Der Mann, von dem die neue Zeit ausgeht, der nicht nur die Skulptur, sondern überhaupt die Kunst des 14. Jahrhunderts bestimmt, ist Niccolos Sohn Giovanni. Er starb jedenfalls nach 1314, aber wie lange nachher, ist ganz ungewiß. Äußerlich ist seine Kunstweise dieselbe wie die seines Vaters: ihre Form ist das hohe Relief. Die Statue geht daneben her. Auch die Gegenstände sind oft dieselben. Aber Sinn und Ausdruck sind anders geworden.

Giovanni ist Gotiker. Hat er doch den Camposanto in Pisa erbaut, und geht die Fassade des Doms von Siena, wenn auch mit späteren Zutaten, auf seinen Entwurf zurück. Von



12. Das Grabmal (Arca) des h. Dominicus in S. Domenico zu Bologna

(Das große Relief über dem Sockel ist von Niccolo Pisano und Fra Guglielmo; die Predella von Alfonso Lombardi; das Dach von Niccolo dall' Arca, der h. Petronius [die zweite Figur von links] von Michelangelo; der Leuchterengel links von Niccolo dall' Arca, der rechts von Michelangelo)



13. **Niccolo Pisano und Fra Guglielmo. Der h. Dominicus erweckt einen gestürzten Ritter zum Leben Relief vom Grabmal des h. Dominicus zu Bologna**

1284 bis gegen 1299 hat er, mit einigen Unterbrechungen, seine Kräfte vorzüglich diesem Werk gewidmet; eine ganze Reihe großartiger Kolossalstatuen von Propheten und Sibyllen (einige noch an Ort und Stelle; die Mehrzahl in der Domopera) sind von ihm dafür geschaffen worden. Auch in dem Bildhauer läßt sich ohne weiteres — und nicht bloß in den formalen Äußerlichkeiten — das Gotische erkennen. Man bringt die größere Bewegtheit seiner Gestalten gegenüber der ruhigen Ausdrucksweise seines Vaters mit den Anregungen des neuen Baustils in Zusammenhang; man fühlt sich, bei den aufrecht stehenden Figuren im Relief oder in der Freiskulptur, durch die Ausbiegung des seitlichen Umrisses, das wellenartig Fließende in der Richtung von oben nach unten an die Mauerstatuen der gotischen Kirchen in Frankreich erinnert, die in den Linien ihres Umrisses und ihres Faltenwurfs mit ihrer geradlinigen architektonischen Einfassung kontrastieren sollen, und man nimmt an, daß Giovanni bei der Nähe dieser nordischen Kunst entweder durch ihre Denkmäler oder durch zugewanderte Künstler beeinflußt worden sei. Hierüber kann man nur Vermutungen haben.

Aber das Entscheidende in seiner Kunst, seine persönliche Kraft, sein Talent, ist damit noch gar nicht berührt. Das aufgeregte innere Leben seiner Menschen und die lebhafte Haltung und geradezu malerische Anordnung seiner Bilder sind jenem Charakter der nordischen Skulptur eher entgegengesetzt. Das beruht zunächst auf seinem eigenen, stark individuellen Leben. Da es sich aber weiterhin der ganzen Kunst seit Giotto — seinem Nachfolger! — mitgeteilt hat, so dürfen wir es als etwas ansehen, was im Zuge der Zeit lag und sich im einzelnen einen verschiedenen Ausdruck gesucht hat. In der Literatur der jungen italienischen Volkssprache sind es die anschaulichen und kraftvollen Beschreibungen und Gleichnisse z. B. Dantes, in der Kirche ist es die entweder strengere oder tiefere, verinnerlichte Auffassung des religiösen Lebens. In der Kunst ist Giovanni — neben Giotto — der bestimmende Exponent dieses ganzen Zeitalters.

Noch mit seinem Vater zusammen arbeitete er an dem 1278 vollendeten Großen Brunnen in Perugia. Hier erkennen wir des Sohnes Temperament mit Bestimmtheit in einzelnen Reliefs des untersten Beckens, z. B. den trefflich in den Raum komponierten Darstellungen der freien Künste (Abb. 14). Durch ihn ist Affekt in die Handlung gekommen.



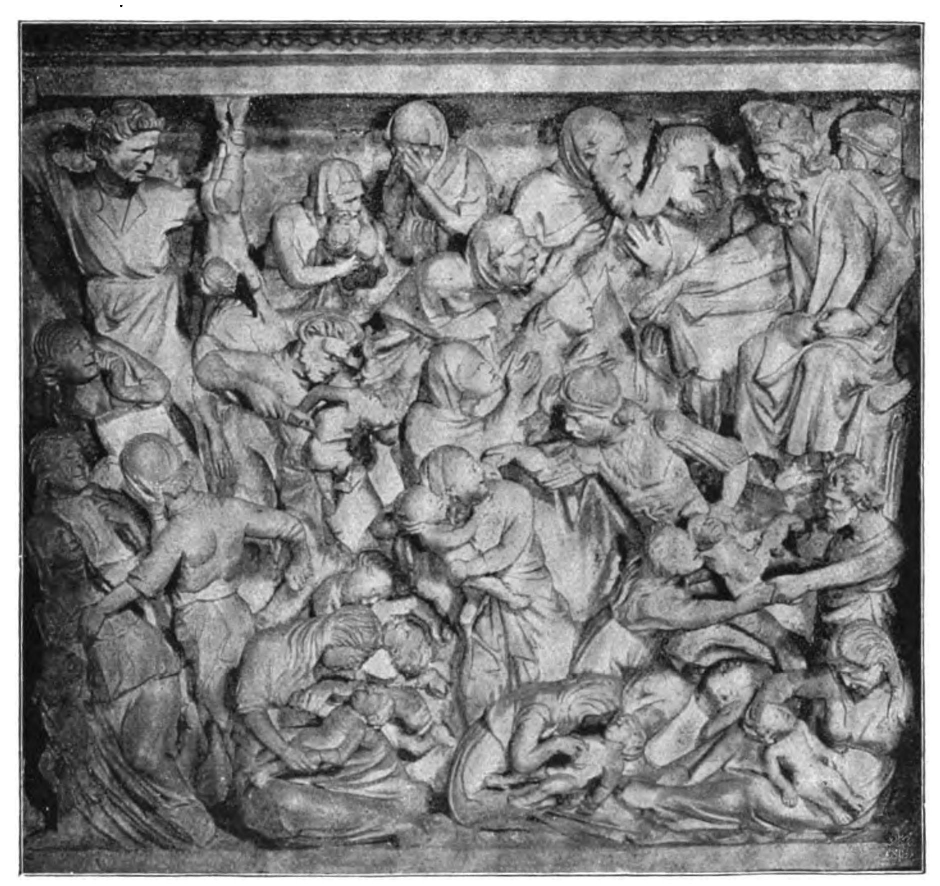
14. Giovanni Pisano. Die Rhetorik. Relief am Großen Brunnen in Perugia

Giovannis Hauptwerke sind zwei Marmorkanzeln, eine kleinere mit fünf Reliefs in S. Andrea zu Pistoia (1301) und eine viel prächtigere, zehneckig mit neun Reliefs über reich figurierten Stützen, für den Dom von Pisa (abgeliefert 1311). Diese wurde später zerstückelt (das Lesepult mit der Gestalt Christi zwischen zwei Engeln, ferner zwei Sibyllen im Berliner Museum) und dann im Museo Civico wieder zusammengesetzt, jedoch mit Hinzufügung fremdartiger Teile. Darauf hat man den Aufbau wieder abgebrochen und einen neuen vorbereitet.

Die Reliefs Giovannis zeigen uns die gleichen Szenen, die schon sein Vater gemeißelt hatte. Aber wieviel leidenschaftlicher treten z. B. im Kindermord (Abb. 15) die einzelnen Personen auf, wie ungleich lebendiger sind alle Bewegungen, wieviel natürlicher ist die Haltung insbesondere der Nebenfiguren, welche er gern nicht bloß zur Füllung des Raumes, sondern um den Vorgang reicher auszustatten, in die Szene einführt. Selbst die schlichteren Gegenstände, wie die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, wandeln sich bei ihm in Bilder voll verhaltener Leidenschaft. Seine unvergleichliche plastische Phantasie offenbart sich aber am reinsten in den Gestalten der Sibyllen, Propheten und Heiligen, die an den etwas vorspringenden Ecken ihren Platz haben.

Von seinem spätesten, urkundlich beglaubigten Werk, dem Grabmal der Königin Margarethe, Gemahlin Kaiser Heinrichs VII. (1312), ist nur die großartige Hauptgruppe, die Verstorbene von zwei Engeln gestützt, daneben zwei weitere Engel, fragmentarisch im Palazzo Bianco in Genua erhalten (ursprünglich in S. Francesco di Castelletto in Pisa).

Auch seine Madonnenstatuen bekunden das Streben, die Lebhaftigkeit des Ausdrucks, gelegentlich bis zur Übertreibung, zu steigern. Die Madonna über der Tür des Baptisteriums



15. Giovanni Pisano. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von der Kanzel in S. Andrea zu Pistoia

zu Pisa (1304) und die vom Meister inschriftlich bezeichnete Gestalt in der Scrovegni-Kapelle in Padua (um 1306?) sind heroische Frauen von königlicher Haltung; mächtig empfunden die Halbfigur der Madonna im Camposanto zu Pisa, die mit beiden Armen das Kind trägt. Ein leichteres, genreartiges Motiv behandelt Giovanni in der Elfenbeinstatuette des Doms zu Pisa und der anmutigen Statuette aus Marmor im Dom zu Prato (Abb. 16). Der gotische Schwung, namentlich bei den beiden zuletzt genannten Figuren, sowie die Verbindung von Mutter und Kind im zärtlichen Anschauen verraten die Kenntnis gleichzeitiger französischer Elfenbeinstatuetten.

In demselben Maße, in welchem er auf dramatische Wirkungen ausging, hat sich Giovanni freilich von einer feineren Durchbildung der Formen entfernt. Er hat eine Verstärkung des Malerischen erstrebt und erreicht, und um dieses höheren Zieles willen hat er die formale Schönheit nicht selten geopfert, ist er selbst dem Häßlichen nicht aus dem Wege gegangen.

Lust und Freude am Erzählen spricht aus der Mehrzahl der Skulpturwerke des 14. Jahrhunderts. Auch die Reliefs, welche die vier Pfeiler der Fassade des Domes zu Orvieto bedecken, geben davon Zeugnis. Sie zeigen die Schöpfung und den Sündenfall, die prophetischen Verheißungen, das Leben Christi und das Jüngste Gericht, fassen also nach mittelalterlicher Gewohnheit die ganze Heilsgeschichte zusammen. Wenig glücklich in der Anordnung — die Bilder sind stets von Ranken durchflochten —, ergötzen sie das Auge durch die



16. Giovanni Pisano
Madonnenstatue im Dom zu Prato

frische Lebendigkeit der Darstellung (Abb. 17 u. 18) und durch einen gelegentlichen Liebreiz der Bewegung, wie etwa in den schwebenden Engeln, der die Kunst eines Ghiberti ankündet. Das wenig erhobene Relief gibt dem Ganzen den Charakter einer Flächendekoration. Ein wunderbarer, in Italien fast einzig dastehender Figurenschmuck, ausgeführt wohl zwischen 1321 und 1330, gewiß unter der Oberleitung des Meisters, der die Fassade des Domes entworfen hat, des Lorenzo Maitani aus Siena, aber von verschiedenen, unter sich nicht gleichwertigen Künstlern. Die vorzüglichsten Reliefs, am ersten und vierten Pfeiler, zeigen die auffälligste Stilverwandtschaft mit den ersten Reliefs am Campanile des Florentiner Domes, und so ist ein noch nicht völlig geklärter Zusammenhang mit der Werkstatt des Andrea Pisano hergestellt.

Bevor aber die Tätigkeit dieses Meisters besprochen wird, muß einer Gruppe von Bildwerken gedacht werden, deren Herkunft von der alten, 1587 abgebrochenen Fassade des Doms zu Florenz gesichert ist. Es sind dies eine thronende Madonna in der Domopera, einst über dem Hauptportal, sowie eine Reihe von Fragmenten (teilweis Florenz, Sammlung Bardini), die ursprünglich über den Seitenportalen zu sehen waren. Der Schöpfer dieser Statuen, in dem einige den Dombaumeister Arnolfo, andere aber den Niccolò Lamberti vermuten (womit die Entstehungszeit



17. Erschaffung des Weibes Relief am Dom zu Orvieto



18. Von dem Relief der Auferstehung am Dom zu Orvieto

in das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts gerückt würde), hat namentlich in der Gruppe des »Todes der Maria«, von der die Madonna, ein ihre Füße umfassender Jüngling und zwei Apostelköpfe (alle im Berliner Museum) erhalten sind, einen Grad plastischer Schönheit erreicht, der in der Frühzeit des Trecento, wohin diese Fragmente doch wohl gehören, noch vereinzelt dasteht.

Andrea Pisano und die folgende florentinische Skulptur. Weitere Fortschritte machte nun unter dem Einflusse des Malers Giotto die toskanische Plastik durch Andrea, den Sohn des Ugolino Nini, der selbst ein Toskaner war (um 1270—1348), und in dessen Bronzereliefs an der (ersten, jetzt südlichen) Tür des Baptisteriums zu Florenz die knappe, geschlossene Form der Komposition, sowie die Kunst, in wenigen Figuren das Wesentliche ganzer Szenen zu verkörpern und die Gruppen geschickt, mit bemerkenswerter Anmut linearer Bewegung in den gegebenen Räumen anzuordnen, Bewunderung verdienen (1330 im Modell, 1336 im Guß vollendet). Jeder der beiden Türflügel ist in zweimal sieben viereckige Felder geteilt und in jedes Feld ein gotischer Rahmen gelegt, der ein Relief umschließt: die oberen zwanzig zeigen uns Geschichten Johannis des Täufers (Abb. 19), die untern acht personifizierte Tugenden mit gotischen Beischriften.



19. Andrea Pisano. Enthauptung Johannes des Täufers
Relief an der südlichen Tür des Baptisteriums zu Florenz



20 u. 21. Andrea Pisano. Ackerbau und Bildhauerei. Reliefs am Campanile zu Florenz

Auch die 21 ersten Reliefs des untersten Sockelstreifens am Campanile des Domes beruhen auf einer Arbeitsgemeinschaft Giottos, der jedenfalls einige selbst modelliert und ausgeführt hat, und Andreas. Sie weisen die gleichen formalen Vorzüge auf wie die Reliefs des Baptisteriums und fesseln überdies noch durch den Inhalt, welcher uns die mannigfachen menschlichen Künste und Fertigkeiten, wie sie erfunden wurden und getrieben werden, veranschaulicht. Auf die Erschaffung Adams und Evas folgt das Bild, wie Adam ackert und Eva spinnt, Noah weintrunken schläft; wir sehen sodann den Hirten, Ackersmann, Schiffer, Wagenlenker, den Töpfer, Maler, Bildhauer, Baumeister bei der Arbeit und — hundert Jahre später in fünf Tafeln von Luca della Robbia hinzugefügt — die Lehrer der freien Künste in ihrer Tätigkeit. Diese Reliefs (Abb. 20 u. 21), unter denen der Darstellung der Weberei der Preis gebührt, denn hier entfaltet der Meister ein wahrhaft griechisches Schönheitsgefühl, sind eines der ersten Glieder in der Reihe der kulturgeschichtlichen Schilderungen, welche in Raffaels Schule von Athen ihren Abschluß und ihre Vollendung gefunden haben.

In Andrea Pisanos Sohn und Gehilfen Nino Pisano († vor 1368) erlebt die Pisaner Kunst eine anmutige Nachblüte. Seine Madonnen, deren beste in der Domopera zu Orvieto steht, leben noch in den Formen Giovannis; eine eigene Note aber bringen die in Holz geschnitzten Verkündigungsfiguren, deren schönste in den Museen von Pisa und Lyon zu suchen sind, vielfach nachgeahmt und weitergebildet, bis in das folgende Jahrhundert hinein.

Petrarca hat sich in einem Briefe ziemlich abfällig über die Skulptur seiner Zeit geäußert; sie tauge schlecht zur Pflege der plastischen Kunst. Für die Jahre nach Andreas Tode traf diese Meinung jedenfalls nicht mehr zu. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts bewegt sich die Skulptur über ganz Italien in aufsteigender Linie. Mag man in Florenz, das immer der Hauptsitz der Kunstpflege bleibt, die in einem ausgesprochen malerischen Reliefstil behandelten Marmor-Reliefs aus dem Marienleben betrachten, mit denen der Malerbildhauer Orcagna sein prachtvoll gearbeitetes gotisches Tabernakel (inschriftlich 1359) in Or San Michele schmückte, oder in Venedig das »Urteil Salomos« über dem Eckkapitell am Dogenpalast (Abb. 22), das, wenn auch noch in der Weise des 14. Jahrhunderts gehalten,

erst in späterer Zeit, gegen 1430, entstanden ist (ein Werk des Florentiners Nanni di Bartolo?), oder in Neapel das überreiche Grabmal des Caracciolo in S. Giovanni a Carbonara (von Andrea da Firenze, erst 1433): immer hat man den Eindruck einer fortschreitenden Kunst. Die Maßverhältnisse werden richtiger genommen, die Köpfe lebendiger modelliert, die Gewandfalten in weicherem Flusse geworfen. Zuweilen überrascht die feine Anmut in den Gesichtszügen, sowie die Zierlichkeit in den Bewegungen.



22. Das Urteil Salomonis
Gruppe an einem Kapitell des Dogenpalastes zu Venedig

Noch freier würde sich die Skulptur entfaltet haben, wenn nicht der Anschluß an die gotische Architektur hindernd im Wege gewesen wäre. War auch die Abhängigkeit der Skulptur von der architektonischen Umgebung hier nicht so groß wie im Norden — wo trotzdem längst nicht nur ein reich entwickelter Reliefstil entstanden war, sondern namentlich auch Reihen von überlebensgroßen Statuen, großartig, feierlich, lebendig —, so empfand doch der besondere Raumsinn des Italieners die Spitzbogenfelder und schmalen Tabernakel als beengende Schranken. An den gotischen Bauten ist ferner die Skulptur vorwiegend auf dekorative Wirkungen angewiesen. Dadurch war eine naturfrische, kräftige Auffassung der menschlichen Gestalten beeinträchtigt. Am gründlichsten konnte hier eine Änderung des Baustils Wandel schaffen. Diesen Weg schlug die italienische Kunst ein. Wenig bekümmert um die strenge Einheit des Bausystems, konnte sie nun einzelne Glieder für den plastischen Schmuck günstiger formen.

Es ist bezeichnend, daß der neue Stil zuerst an den dekorativen Teilen der gotischen Dome zum Durchbruch gelangt. Die Einfassungen der zweiten Südtür (der sog. Porta dei Canonici) des Domes zu Florenz (Abb. 23), kleine menschliche Figuren und Tiere in aufsteigendem Rankenwerk, roh und unbeholfen von Arbeit, sind 1398 von einem deutschen Bildhauer, Pietro di Giovanni, vollendet worden; den Hauptteil der Arbeit aber hatte zuvor ein anderer, geringerer Bildhauer geleistet. Die Tiere sind ziemlich lebendig, die Pflanzenblätter freier und natürlicher als sonst in der italienischen Gotik, und die nackten Musikengel haben bei aller Plumpheit etwas schalkhaft Munteres, das man beinahe Grazie nennen könnte. Ungleich geschmackvoller behandelt erscheinen die gleichen Motive — nur daß sich hier nicht wenige der Antike mit Verständnis nachgebildete Figuren einstellen — an der Nordtür



23. Pietro di Giovanni
Relief vom zweiten Südportal des Domes zu Florenz

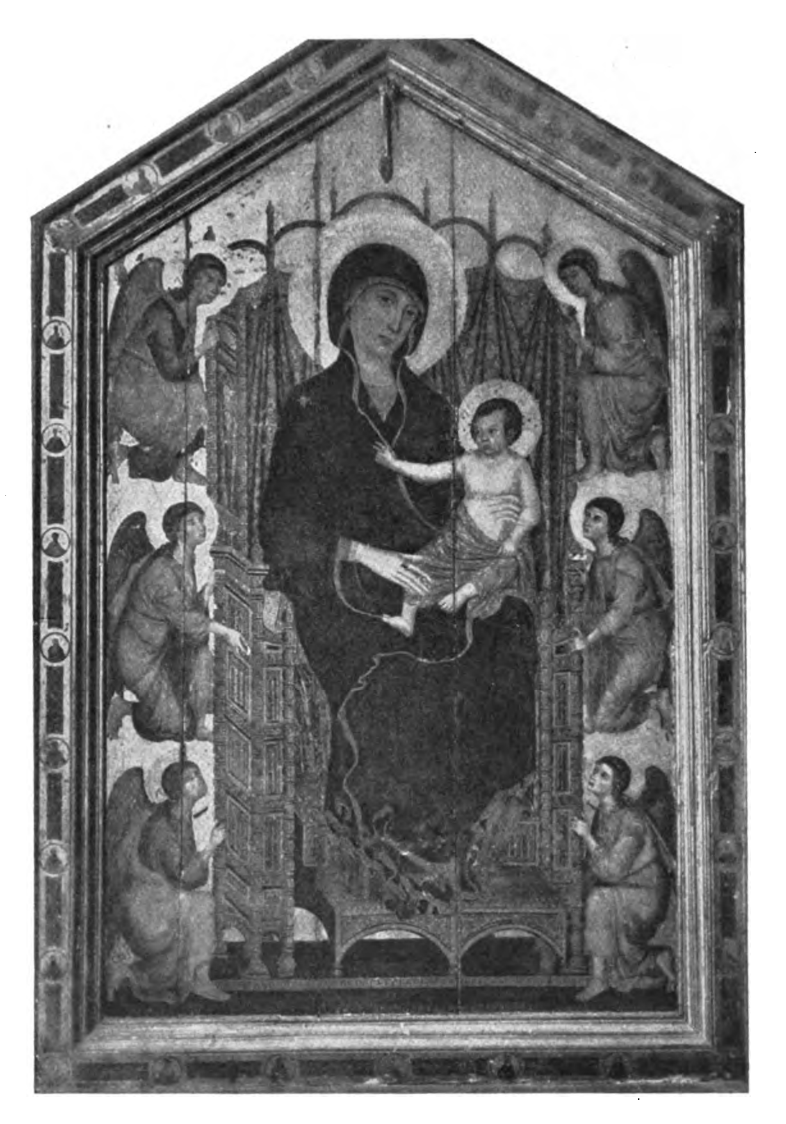
des Doms (der sog. Porta della Mandorla), an der Pietro drei Jahre zuvor gleichfalls mittätig erscheint.

Das ist nur ein Beispiel für die Wege, auf denen die Skulptur weitergehen mußte.

Die Malerei. Cimabue und Giotto. Der Bildhauer Lorenzo Ghiberti schrieb um 1450 (jedenfalls nach Vollendung der dritten Baptisteriumstür 1447) seine »Kommentarien«, das Beste und Zuverlässigste, was uns irgendwo über die italienische Kunst gesagt wird. Der Maler und Architekt aus Arezzo, der sich als Künstler Vasari nannte (nach der in seiner Familie betriebenen Vasenfabrikation; sein Geschlechtsname war de' Toldi), veröffentlichte 1550 (2. Aufl. 1568) seine Sammlung von Künstlerbiographien, bei allen ihren Mängeln ein großartiges Werk, wie es kein anderes Volk besitzt.

In dem Streite, den die einzelnen Landschaften miteinander um die Priorität der Anfänge führten, beriefen sich die Sienesen auf ihren Guido, die Pisaner auf ihren Giunta, beides Ducentisten, jener mit einem sicheren Bilde, einer schlecht erhaltenen, übermalten Madonna in Siena, deren historisch bedeutsames Datum 1221 oder — wahrscheinlicher — 1281 gelesen wird, dieser mit zwei äußerst rohen Darstellungen des Christus am Kreuz (in Pisa und Assisi, letzterer datiert 1236); die Aretiner wiesen mit gleichem Stolz auf Margaritone hin, von dem mehrere Bilder des h. Franz (in und bei Arezzo) und einige Madonnen (u. a. in London) erhalten sind. Dagegen spielten die Florentiner einen Namen aus, der bei ihnen bis zu Giottos Auftreten der gefeiertste gewesen war: Cimabue (»Stierschädel«). Er wird 1301 urkundlich als Cenni (Bencivenni) di Pepo bezeichnet; im Sommer 1302 zuletzt genannt, scheint er bald danach gestorben zu sein. Etwa zehn Jahre später schrieb Dante im Purgatorio die nie wieder vergessenen Verse über Giotto, den Überwinder Cimabues. Wir wissen von ihm nur noch, daß er 1272 in Rom und kurz vor seinem Tode in Pisa tätig war, wo er in dem Mosaik der Domapsis die noch erhaltene, aber stark restaurierte Figur des Johannes ausgeführt hat. Das Weitere übernahmen Fabel und Anekdote; Cimabue sollte so eng wie möglich mit dem großen Giotto verbunden werden. Er holt den Bauernknaben, der auf dem Felde die Schafe hütet, in seine Werkstatt. Das erzählt schon Ghiberti. Er nennt auch Giotto Cimabues Schüler. Aber für Ghiberti hängt Cimabue trotz einiger Verdienste noch der bereits absterbenden »griechischen Manier« an, das sollte heißen der byzantinischen, ein Ausdruck, der hier zuerst erscheint, — Giotto aber bricht mit ihr, begründet das Nationale, Italienische in der Kunst und gilt dadurch als ihr Erneuerer für alle Zeit.

Bei Vasari ist das alles anders geworden. Zwar bleibt dem Giotto der erste Rang, daran hat keine spätere Auffassung etwas ändern können. Aber seines Lehrers Cimabue äußeres Leben liegt nun mit vielen persönlichen Zügen ausgestattet vor uns



24. Duccio (?). Madonna Rucellai. Florenz, S. Maria Novella

und dazwischen erscheint eine lange Reihe seiner Werke: Madonnentafeln in Tempera auf Goldgrund und Wandmalereien, die wir zum Teil noch kennen, und deren Zuschreibung an Cimabue lebhaft umstritten ist. Keiner der älteren Berichterstatter führt einen echten Cimabue auf. Erst fünfzig Jahre vor Vasari treten Zuweisungen auf, zunächst vereinzelt, dann immer häufiger.

Von den seit dem 16. Jahrhundert stets dem Cimabue zugeschriebenen Werken hat jetzt dasjenige auszuscheiden, das lange an erster Stelle gestanden hat: die von sechs knieenden Engeln umgebene, thronende Madonna, meist als Madonna Rucellai nach ihrem Aufbewahrungsort in S. Maria Novella bezeichnet (Abb. 24); denn sie gehört sicher der Schule von Siena, wahrscheinlich dem Duccio an (s. u.), der 1285 für jene Kirche ein großes Madonnenbild zu malen übernahm. Dagegen hat die aus S. Trinita in Florenz stammende Madonna in den Uffizien, deren massiger Thron von acht stehenden Engeln umgeben ist, noch immer den

besten Anspruch, als Schöpfung des Cimabue zu gelten. Denn ihr Meister, der sicher in der schönen Fresko-Madonna mit vier Engeln und dem heiligen Franz in der Unterkirche zu Assisi wiedererkannt wird, hebt sich mit diesen Werken so bedeutsam aus seiner Umgebung heraus, daß man in ihm jene von Dante als Hauptrepräsentanten der vorgiottesken Kunst angeführte Persönlichkeit vermuten muß. Auch einige Fresken in der Oberkirche von Assisi, u. a. fünf Darstellungen aus dem Marienleben und eine Kreuzigung, werden ihm mit guten Gründen zugeschrieben, während die jetzt im Louvre bewahrte Madonna, die Vasari als sein Werk in S. Francesco zu Pisa anführt, dem Florentiner Bild zwar kompositionell nahesteht, aber etwas geringere Qualität zeigt.

Sollte wirklich Cimabue auch sein Lehrer gewesen sein, so schlug Giotto, Sohn des Bondone (um 1266—1337), bald andere Wege ein. Sein Führer wurde der Bildhauer Giovanni Pisano, so wie er seinerseits wieder einen Bildhauer, Andrea Pisano, zum Schüler gewann. Giovannis Kunst war einer Steigerung nicht mehr fähig; die Überfülle seiner, ohne das Band einer strengen Komposition zusammengehaltenen Figuren würde in ihrer Fortsetzung durch Nachahmer die Plastik in Verwirrung gebracht haben. Das Schicksal meinte es gut mit Italien, als es Giotto an diesem Punkte einsetzen ließ. Er fand bei dem Bildhauer ohne weiteres brauchbare Grundlagen. Vor allem sah er hier den dramatischen Zug, den Ausdruck des Affekts, den vor ihm die Malerei nicht hatte; vor dem Figurengedränge Giovannis hütete er sich wohlweislich. Seine Freskomalerei ist die Tat des Genius, der plötzlich mit mächtigem Wurf die Kunst seines Landes der nordischen weit voranbringt. Der Maler von Florenz hatte nun auf mindestens hundert Jahre hinaus in der italienischen Kunst die Führung.

Er schildert die Ereignisse der Bibel und der Legende, wie sie sich in seinem Geiste widerspiegeln. Er tritt gleichsam als Zuschauer auf; daher begnügt er sich nicht mit der Wiedergabe der nackten Tat, sondern er führt uns auch die Eindrücke, welche die Umgebung des Helden von ihr empfängt, vor die Augen. Rede und Gegenrede scheinen gewechselt zu werden. Die dargestellten Menschen handeln nicht für den Betrachter des Bildes, sprechen nicht mehr aus dem Bilde heraus. Sie leben vielmehr und handeln nur für sich in ihrer Welt. So fühlen wir in Giottos Schöpfungen die vielverheißenden Anfänge einer dramatischen Aktion. Die Schilderungen gewinnen dadurch innere Wahrheit; wir sehen nicht bloß die äußeren Bewegungen der handelnden Personen, sondern auch die Beweggründe ihres Handelns. Die Seelenstimmung und der Charakter kommen zu deutlichem Ausdruck. Während Cimabue erst die Einzelgestalten zu ändern wagt, liegt bei Giotto gerade in der Gesamtauffassung das Neue und Epochemachende seines küntlerischen Wirkens. Er gebietet nicht über eine große Mannigfaltigkeit von Gestalten, seine Naturbeobachtung umfaßt keinen weiten Kreis. Er wiederholt sich in den Köpfen, zeichnet die Gewänder meistens nach einer immer wiederkehrenden Regel; die Darstellung von Tieren und Bäumen, die landschaftlichen Hintergründe interessieren ihn nur, soweit es dem höheren Zweck der Raumklärung förderlich ist. Ein und derselbe Typus, man möchte sagen die gleiche Rasse, kehrt regelmäßig in seinen Bildern wieder. Man erkennt die giottesken Köpfe leicht an der geraden Stirn, den langgeschlitzten Augen, den starken Augenbrauen, dem halb herabgezogenen oberen Augenlide, der eingezogenen Nasenwurzel, dem scharfen Nasenrücken, der breiten Wangenlinie, dem kräftigen Kinn. Ebenso sind alle Gewänder beinahe in der gleichen Weise angelegt, mit großen Flächen namentlich auf dem Rücken, dagegen unter den Armen stark gebauscht. Bei den Frauen fällt der hochgegürtete Rock in geraden schmalen Falten bis auf die Füße herab. Selten kann man seinen Gestalten Anmut und Schönheit, aber stets Größe und nicht selten

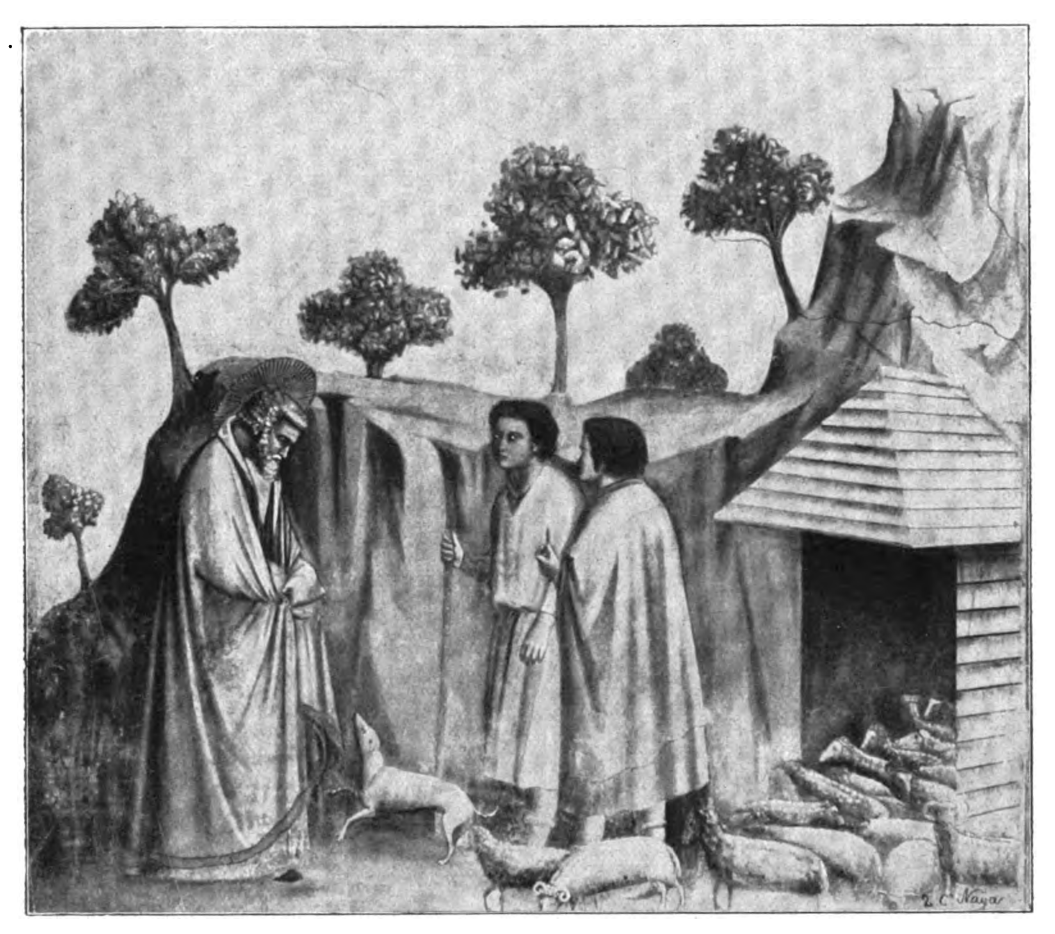


Hoheit zusprechen. Dafür glauben wir aber an ihr Tun und Treiben und sind überzeugt, daß sie mit ganzer Seele bei der Handlung sind und durch ihre Bewegungen und ihre Gebärden treu ihre inneren Empfindungen wiedergeben. Die Kunst zu erzählen wurde durch Giotto erst wieder zum Leben erweckt. So erklärt sich sein Einfluß auf das ganze Jahrhundert, zumal da er auch über einen ausgebildeten Raumsinn gebot, die Gruppen auf der gegebenen Fläche gut anzuordnen, sowie einen größeren Bilderkreis zu gliedern und ihn mit der architektonischen Umgebung in Einklang zu bringen verstand. Die monumentale Gesinnung, die der florentiner Malerei in ihren besten Vertretern stets eigen ist, hat Giotto zuerst in seinem Schaffen bewährt.

Dieser echt volkstümlichen Kunst hat kein Geschmackswandel der folgenden Zeiten etwas anhaben können. Auch in zahlreichen Anekdoten und in Boccaccios und Sacchettis Novellen lebte Giottos Persönlichkeit weiter. Populärer als er war auch später keiner!

Die Wandmalerei, welche in Italien bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts eine weit größere Bedeutung hat als die Tafelmalerei, muß als architektonischer Schmuck aufgefaßt werden, und wie sie äußerlich mit der Architektur zusammenhängt, so unterwirft sie sich auch in bezug auf Anordnung und Gruppierung den architektonischen Gesetzen. Sie läßt in der Komposition die Linien der architektonischen Einrahmung durchklingen und hält die Regeln der Symmetrie, der Übereinstimmung der entsprechenden Flächenteile, aufrecht. In allen diesen Dingen wurde Giotto der anregende Führer. Daß er aber auch als Dombaumeister den Campanile gründete und an dessen Reliefs einen Teil der Bildhauerarbeit leistete (S. 16), förderte nicht wenig seine persönliche Entwickelung. Folgenreich war auch das Aufkommen neuer Gegenstände der Darstellung. Die Legende des h. Franz von Assisi ergriff die Phantasie des italienischen Volkes in gleichem Maße wie die biblischen Geschichten und wurde im 14. Jahrhundert mit Vorliebe auch von den Malern geschildert. Hier gab es aber keine künstlerische Überlieferung, welche mechanisch wiederholt werden konnte; die Maler mußten vielmehr ihre Erfindungskraft anstrengen, die Szenen selbständig verkörpern. Das kam nun auch den biblischen Bildern zugute. Sie wurden gleichfalls der Gegenwart nähergerückt und mit einer Fülle lebendiger, der unmittelbaren Umgebung entlehnter Züge ausgestattet. Namentlich die Passionsgeschichte hat an dramatischer Kraft, an pathetischer Stärke gewonnen.

An den Bildern aus dem Leben des h. Franz erprobte sich auch Giottos Kunst; in Assisi, wo er seine Laufbahn begann, haben wir die Geburtsstätte eines Stiles, welcher bis auf Raffael immer höher entwickelt wurde. Obgleich neuerdings Bedenken gegen Giottos Urheberschaft an diesem wegen seiner reichen Erzählerkunst mit Recht gefeierten Zyklus geltend gemacht worden sind, glauben wir daran festhalten zu müssen, daß nur ein Meister seines Ranges damals über solche Gaben straffer Verkörperung geboten hat. Außer Assisi waren Padua und Florenz die Hauptstätten seines Wirkens; an seinen wohl längeren Aufenthalt in Rom (gegen 1300) erinnert, wenn auch in sehr beschädigtem Zustand erhalten, das Mosaik der »Navicella« in der Vorhalle der Peterskirche, aber auch in Neapel war er mehrere Jahre (nachweisbar 1329—1332), vorübergehend in Mailand und vielleicht selbst in Avignon tätig. So breitet sich sein Stil über ganz Italien hin aus. Zu großem Vorteile gereichte es ihm, wie so manchem seiner Kunstgenossen, daß er sich in die einzelnen Darstellungskreise durch ihre wiederholte Verkörperung völlig einleben konnte. Blieben auch die Grundzüge der Komposition unverändert, so wurden doch die Einzelheiten mit größerer Überlegung ausgearbeitet und das Ganze in einen festeren Zusammenhang gebracht. Die Szenen aus dem Leben des h. Franz in der Oberkirche zu Assisi, von denen er wenigstens einen Teil in jungen Jahren gemalt hat, schilderte er noch einmal in der Kapelle Bardi in S. Croce zu Florenz (nach 1317).



25. Giotto. Joachim kommt zu den Hirten. Fresko. Padua, Cappella dell' Arena

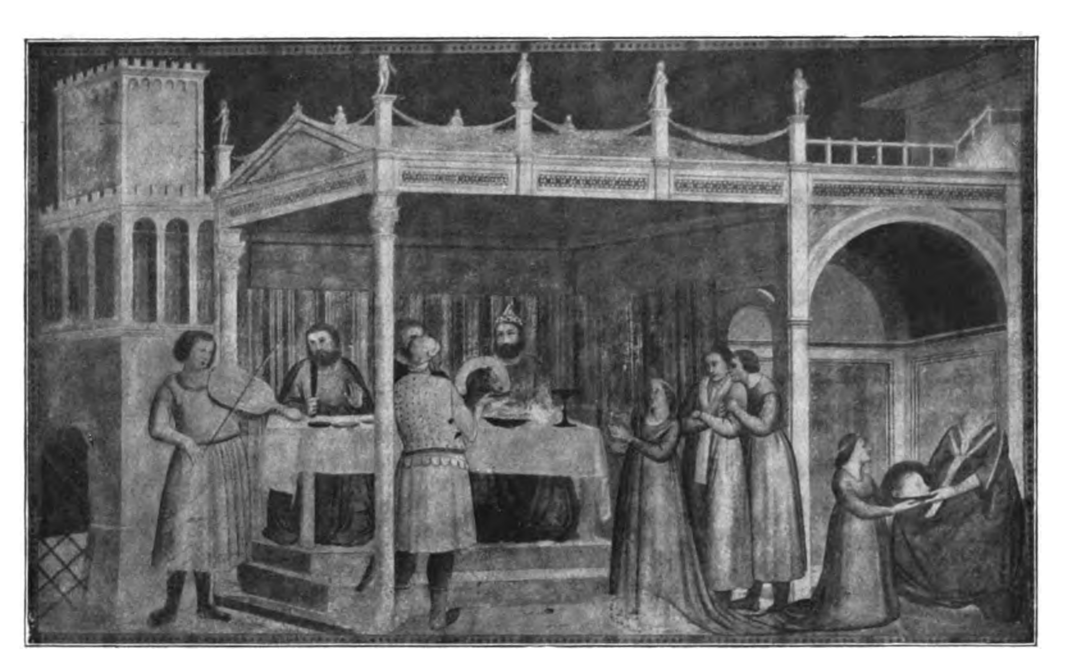
Dem Leben Christi hat er in der Cappella dell' Arena zu Padua einen reichen Bilderkreis gewidmet. Die um 1306, als auch Dante sich in Padua aufhielt, hier geschaffenen Wandgemälde eignen sich sowohl wegen ihres Umfanges (37 Bilder) als wegen ihrer verhältnismäßig guten Erhaltung vortrefflich, um uns Giottos künstlerische Natur kennen zu lehren. Beinahe jedes Bild legt Zeugnis dafür ab, wie deutlich er den Anteil jeder Person an der Handlung zu bestimmen, wie sicher er ihre inneren Bewegungen zu zeichnen weiß. Kummervoll und stillbetrübt wandelt der vom Priester zurückgewiesene Joachim auf das Feld zu den Hirten hinaus (Abb. 25). Innige Zärtlichkeit spricht aus seiner Haltung, wie er unter der goldenen Pforte seine Gattin umarmt, und ebenso eindringlich äußert sich die Freundschaft der beiden Frauen in der »Heimsuchung«. Sehnsüchtig streckt die Mutter die Arme nach dem neugeborenen Kinde aus, das ihr frisch gewickelt von der Wärterin entgegengebracht wird, während andere Frauen den Geschäften der Wochenstube eifrig obliegen. Die allgemeinen Umrisse waren hier und in den meisten anderen Szenen durch die Überlieferung gegeben. Leben hat erst Giotto in die Komposition gebracht, ohne daß er viel an der Gruppierung und Stellung der Figuren änderte, nur durch die wahren Bewegungen, das sprechende Gebärdenspiel und einzelne der Natur abgelauschte Züge. Wie sinnig ist z. B. in dem Tempelgange der Maria der Gedanke, daß er das schüchterne Kind, leise von der Mutter unterstützt, halb die Treppe hinaufgeschoben darstellt. Auch an Versuchen lebensvoller Charakteristik fehlt es nicht. Den Kellermeister



26. Giotto. Beweinung Christi. Fresko. Padua, Cappella dell' Arena

bei der Hochzeit zu Kana stattet er mit einem Schmerbauche aus; dem Judas, der sich von dem Hohenpriester erkaufen läßt, gibt er ein rechtes Galgengesicht. Ebenso haben die Personifikationen der Tugenden und Laster an den Wandsockeln (grau in grau gemalt) volles Leben empfangen und drücken in der Tat anschaulich das aus, was die Beischriften verkünden. Großartig ist endlich sein Pathos in der Schilderung des Leidens Christi, insbesondere in der Klage um den Toten (Abb. 26) und in der Kreuzigung. Mit wahrhaft elementarer Gewalt brechen die in den Lüften fliegenden Engel in Schmerz und Verzweiflung aus. Sie reißen das Gewand von der Brust, schlagen die Arme auseinander, kreuzen die Hände, sind so ganz bei der Sache und so ehrlich in ihrer Teilnahme, daß man darüber die wenig anmutigen Engelköpfe und die ungeschickte Flugbewegung völlig vergißt.

Die gleichen Vorzüge der Phantasie, die lebendige Erzählung und die klare Motivierung der Seelenvorgänge lernt man in den Fresken kennen, welche die beiden Chorkapellen in S. Croce zu Florenz schmücken. In der Kapelle Bardi schildert er das Leben des h. Franz, in der Kapelle Peruzzi malt er Szenen aus dem Leben Johannis des Täufers und des Evangelisten. Dort gewinnen wir eine nähere Zeitbestimmung: frühestens 1317, weil in diesem Jahre Ludwig von Toulouse, der Guelfenheilige, der in derselben Kapelle abgebildet ist, kanonisiert wurde. Hier ist auf der Seite des Täufers das Gastmahl des Herodes ausgezeichnet durch seinen klaren und kurzen Vortrag (Abb. 27). Wie die zwei Mägde in gespanntester



27. Giotto. Gastmahl des Herodes. Fresko. Florenz, S. Croce

Aufmerksamkeit der Handlung folgen, ist typisch für die Benutzung der Nebenfiguren als Träger des Ausdrucks. Den schmucken Violinspieler finden wir, ebenso wie die Gruppe der Überreichung des Hauptes rechts, etwas später an der Baptisteriumstür des Andrea Pisano wieder, der ja Giottos Schüler war (S. 15). Die »Auferweckung der Drusiana«, die »Himmelfahrt des Johannes« wird man um der freien Rhythmik der Gruppen wie um der plastischen Klarheit des Vorganges willen stets unter die Großtaten der Monumentalkunst zählen. Mit einer Einzelgestalt aber hat selbst Giotto nie mächtiger gewirkt, als über dem Eingang der Bardikapelle, wo er die »Stigmatisation des h. Franz« dargestellt hat.

Giottos Gestaltungskraft vermochte sich in ihrer ganzen Ausdrucksfähigkeit nur in der monumentalen Form der Wandmalerei zu entfalten. Das räumlich begrenztere, durch die Tradition stärker bedingte Altarbild konnte ihr nicht die gleiche Befriedigung gewähren. So ist die geringe Zahl der Gemälde erklärt, die schon die von Vasari fixierte ältere Überlieferung von Giotto anführt. Unter diesen ist, soweit sie erhalten sind, heute nur noch die von Engeln verehrte thronende Madonna in den Uffizien in Florenz, ehemals in der Kirche Ognissanti, allseitig anerkannt. Als Schmuck des Lettners derselben Kirche diente im 16. Jahrhundert das von Michelangelo gerühmte Bild des »Todes der Maria«, das neuerdings in das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin gelangt ist. Von den mit des Meisters Namen, wenn auch teil weis nicht unverdächtig bezeichneten Altarbildern hat immer noch das große Gemälde mit der „Stigmatisation des h. Franz“ im Louvre, aus S. Francesco in Pisa, am ehesten den Anspruch auf Eigenhändigkeit, während die mehrteiligen Altäre in Bologna und in S. Croce in Florenz gewiß nur als Werkstattarbeiten gelten können. Endlich verdient vor den zahlreichen, in Florentiner Kirchen erhaltenen Kruzifixen, die seit alter Zeit mit Giottos Namen verknüpft sind, dasjenige in der Arenakapelle in Padua den Vorrang.

Giottos Nachfolger. Drei Menschenalter hindurch beherrschte Giotto die florentinische Kunst. Über ihn kommt im wesentlichen kein Maler des 14. Jahrhunderts hinaus, und es ist bezeichnend, daß man die florentinischen Künstler des Trecento als giotteske Schule zu-

sammenfaßt. Von Giotto haben alle das Beste. Daneben aber macht sich frühzeitig ein starker Einfluß der sienesischen Kunst bemerkbar. Diese empfahl sich durch erfrischenden Wirklichkeitssinn und eine nicht gewöhnliche Anmut; zudem waren die Sieneser Meister der Tafelmalerei — in höherem Maße als ihre Florentiner Zeitgenossen. Daher fanden sie viele und bedeutende Aufträge in der Nachbarstadt; umgekehrt findet man nicht einen namhaften Florentiner (mit Ausnahme Spinellos) in Siena beschäftigt, was allerdings in den hemmenden Bestimmungen der Sieneser Gilde seine Ursache hat. Fast alle führenden Künstler der Schule, aber selbst kleinere aus ihrer Gefolgschaft waren in Florenz vertreten. Hatte doch schon Duccio, wie erwähnt, 1285 ein Madonnenbild für S. Maria Novella gemalt. Auf dem Hochaltar von S. Croce sah noch Vasari ein im Stil des Duccio gemaltes, vielteiliges Altarwerk von Ugolino da Siena, von dem Teile im Kaiser-Friedrich-Museum und in der National Gallery bewahrt werden; auch den Hochaltar von S. Maria Novella schmückte ein Werk seiner Hand. Von Simone Martini befand sich ein signiertes Werk in der Kapelle der Gondi in S. Maria Novella, zwei Tafeln von Lippo Memmi in S. Croce und endlich waren beide Lorenzetti für Florenz tätig; Ambrogio ließ sich sogar in die Malerzunft aufnehmen, was auf die Absicht längeren Aufenthaltes schließen läßt. Kein Wunder also, wenn die florentiner Malerei sehr bald die Spuren dieser anders gearteten Kunst zeigt.

Die meisten giottesken Fresken finden wir in der Kirche S. Croce in Florenz. Giottos bester Schüler Taddeo Gaddi († 1366) zeigt uns auf der linken Wand der Cappella Baroncelli ein Marienleben in fünf Bildabschnitten, je zweien übereinander, und einer Lünette darüber. Gegen seinen Meister steht er doch zurück; die Bewegungen sind hölzern, und die Figuren haben nicht mehr den sicheren Stand; dafür ist sein Streben nach räumlicher Tiefenwirkung beachtenswert: er schildert die umgebende Architektur mit sichtbarem Interesse, auf dem Fresko des »Tempelgangs« sind die Einzelheiten geradezu gehäuft. Der ersten Generation, die auf Giotto folgt, gehört auch Bernardo Daddi († um 1350) an, der in den Fresken der Cappella Pulci das Martyrium der Heiligen Laurentius und Stephanus in je einer Szene mit großen deutlichen Figuren eindrucksvoll behandelt hat. In dem etwa gleichzeitig gemalten Triptychon von 1328 in den Uffizien, aus Ognissanti stammend, macht sich der Einfluß des Pietro Lorenzetti schon sehr bemerkbar. Noch stärker tritt das Streben, es sienesischen Vorbildern nachzutun, in den Fresken der Cappella Bardi zu Tage: zwei Streifen und eine Lünette mit der Bekehrung Kaiser Konstantins und Wundern des Papstes Sylvester; dazu ein Jüngstes Gericht von seltener Feierlichkeit. Früher schrieb man sie, nach Vasari, dem sog. Giottino zu; man hat sie jetzt nach der besten Überlieferung, den Memoiren des Lorenzo Ghiberti, einem Schüler Giottos, dem Maso zurückgegeben. Dem gleichen Künstler verdankt Florenz das schönste Altarbild, das im Laufe des Trecento von einem einheimischen Künstler geschaffen worden ist: die »Beweinung Christi« aus S. Romeo, in den Uffizien. In der Cappella Rinuccini hat der aus der Gegend von Como stammende Giovanni da Milano um 1365 Szenen aus dem Leben der Maria und der Magdalena dargestellt, die ersteren in teilweise engem Anschluß an Taddeo Gaddi, den Vasari als seinen Lehrer bezeichnet. Der Zyklus ist nicht nur durch reiche, gesättigte Farbengebung ausgezeichnet; auch eine Begabung für die Wiedergabe der Oberfläche der Dinge und kleiner Einzelzüge aus Menschen- und Tierwelt tritt erfreulich hervor. Von Taddeos Sohn Agnolo Gaddi († 1396) ist die Chorkapelle mit der Legende der Auffindung des Kreuzes in jederseits drei Streifen und Lünetten darüber ausgemalt worden, wo nur die Überfüllung es zu keiner klaren Komposition hat kommen lassen. Endlich noch ein vollendeter Routinier, der vor dem Verfall der Schule alle ihre Mittel noch einmal zusammennimmt und mit leichter Hand wieder verstreut, Spinello



28. Papst Alexanders III. Heimkehr nach Rom
Von den Fresken Spinellos im Palazzo Pubblico zu Siena

Aretino. Man begegnet seinen Historien vielerwärts in Toskana. Sein Leben des h. Benedikt in der Sakristei von S. Miniato, um 1387, ist ohne Frage sein bedeutendstes und ein auch noch im Zustande der gänzlichen Übermalung interessantes Werk. Das ist die Erzählungskunst Giottos, nur mit starken Übertreibungen in der Gestikulation und im Ausdruck der grimassierenden Gesichter. In seinen letzten Lebensjahren († 1410) wandte er sich in Siena einer dort beliebten Richtung zu und malte profane Zeitgeschichte, lebendig, novellistisch (Abb. 28).

Von allen diesen hebt sich deutlich ab der äußerst vielseitige Florentiner mit dem Künstlernamen Orcagna (S. 16; er hieß Andrea di Cione, d. h. Sohn des Hugo, Uguccione). Er war Baumeister, Goldschmied und Bildhauer, von Haus aus aber Maler, als solcher zuerst 1343 erwähnt, ein Altersgenosse von Giottos Schüler Taddeo Gaddi; sein Lehrer in der Malerei war nicht Giotto, sondern sein älterer Bruder Lionardo (Nardo). In seiner auf die ruhige Existenz gerichteten Auffassung zeigt er sich von der sienesischen Malerei beeinflußt. In der Cappella Strozzi von S. Maria Novella haben wir drei Fresken, dem Eingang gegenüber das Weltgericht mit dem betenden Dante unter den Auserwählten (Abb. 29), links das Paradies (Abb. 30) und rechts die Hölle. Diese Fresken sind in der Hauptsache das Werk des Nardo di Cione, den schon Ghiberti als ihren Meister nennt; Andrea war hier wohl nur als Gehilfe des Bruders tätig. Die völlig übermalte Hölle ist merkwürdig nur als eine nach Dantes Beschreibung ausgeführte Höllentopographie, landkartenartig und ohne künstlerischen Wert. Aber auf dem Weltgericht und namentlich auf dem Paradies sehen wir in langen Reihen stille Heilige mit andächtigen Gesichtern und dazwischen feine, liebliche, halberwachsene Engel, ganz die beschauliche Welt der Sienesen ohne Erregung und ohne Handlung. Von Andrea ist das Altarbild, bezeichnet und 1357 datiert, in einer reichen gotischen Bogenarchitektur, fünfteilig mit drei Predellen: Christus sitzt in der Mitte mit den beiderseits knieenden Thomas von Aquino und Petrus; andere Heilige stehen unter den Seitenbögen. Eine steife Zeremonie mit meist konventionellen Köpfen, aber die Komposition nicht

durch Säulchen, wie sonst üblich, in einzelne Tafeln getrennt und die Gestalten von starkem plastischen Empfinden, das sich auch in den bedeutenden Gewandmotiven offenbart. Der wahre Fortsetzer Giottos ist Orcagna nicht, das steht außer Frage. Aber das Schweigende und Feierliche, wie es das Andachtbild verlangte, und dazu eine gewisse äußerliche Pracht, die Giotto nicht suchte, waren doch jener Zeit neben den bewegteren großen Historien der Giottesken ein Bedürfnis.

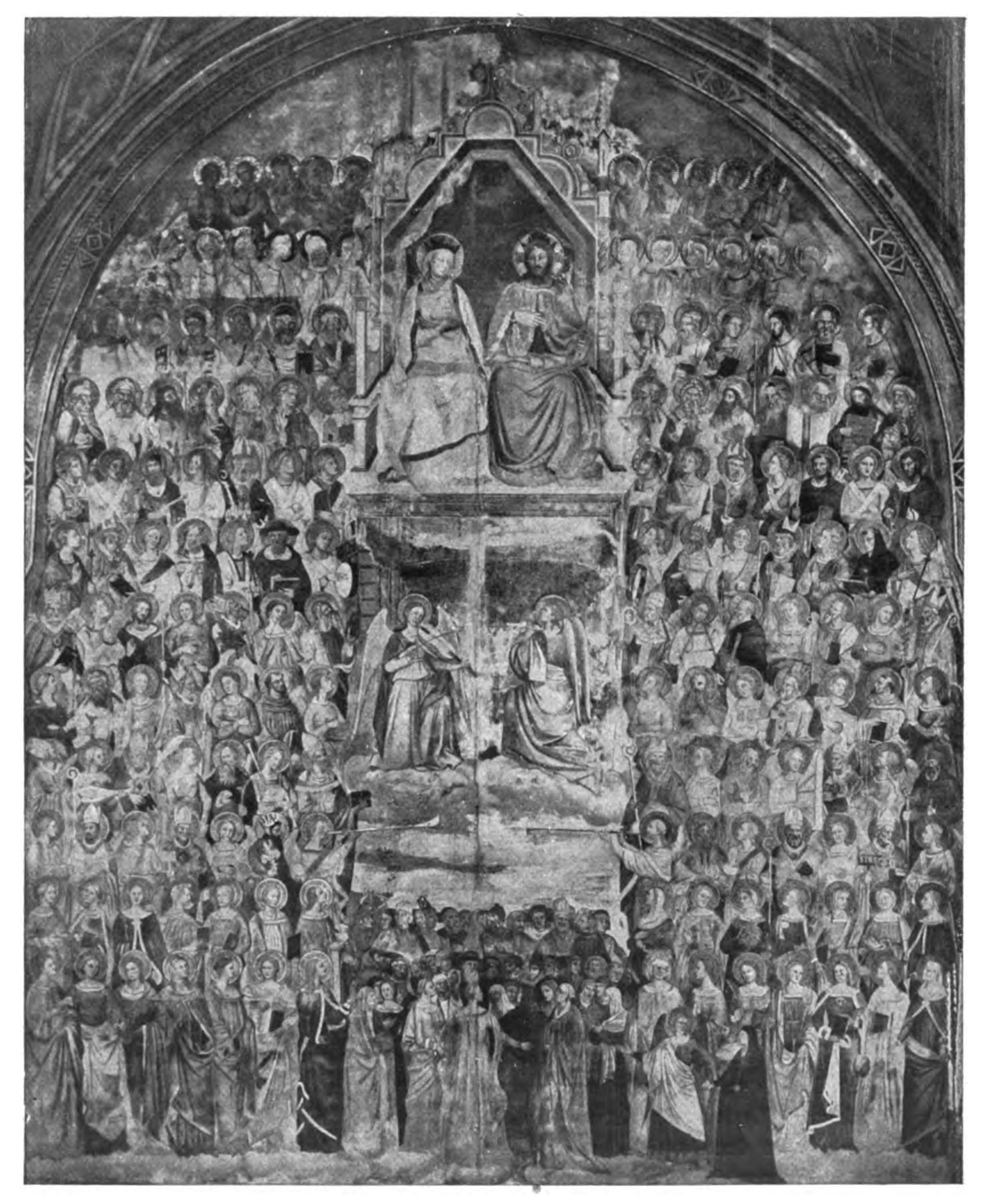


29. Andrea dell' Orcagna. Der betende Dante
Aus dem Weltgericht. Fresko. Florenz, S. Maria Novella

Bei dem Einflusse, den die Franziskaner und die Dominikaner auf die Kunsttätigkeit Italiens im 14. Jahrhundert gewannen, kann es nicht wundernehmen, daß auch die in beiden Orden gepflegten Gedankenkreise unter den Malern Eingang fanden, zumal da sie mit der allgemeinen Richtung der italienischen Phantasie zusammenstimmten. Dantes Komödie gewährt der Allegorie einen weiten Raum. Auch in den Dichtungen, welche aus dem Schoße des Franziskanerordens hervorgingen, spielte die Allegorie eine bedeutende Rolle. Sie atmet aber hier natürlich und poetisch, während sich den allegorischen Vorstellungen, welche der Dominikanerorden pflegte, ein lehrhaftes Element stärker beimischt.

In den Gewölbekappen der Unterkirche zu Assisi sind die Ordensgelübde der Keuschheit, der Armut und des Gehorsams in vier allegorischen Schilderungen von einem Zeitgenossen und wohl unmittelbaren Schüler Giottos verherrlicht und, soweit es der Gegenstand gestattete, vornehmlich durch eingestreute Episoden die Vorgänge lebensvoll zu gestalten versucht. In dem Bilde der Armut z. B. ziehen außer der herb und leidend aufgefaßten Figur der Frau Armut, welche von Christus mit dem h. Franz vermählt wird (Abb. 31), hauptsächlich die Knaben, welche nach der Armut schlagen und werfen, der Falkenjäger und der Geizhals, die bei ihrem Trotze beharren, den Blick des Betrachtenden auf sich.

Eine noch breitere, zugleich aber auch trockenere allegorische Darstellung, nach den Lehren des Thomas von Aquino, des Hauptheiligen der Dominikanermönche, findet sich in der Spanischen Kapelle im Kreuzgange des Klosters S. Maria Novella zu Florenz. Das große Wandbild an der Ostseite der Kapelle zeigt uns zunächst die irdische Kirche, Papst und Kaiser mit ihrem Gefolge und die gläubige Gemeinde, von Hunden (domini canes) bewacht (Abb. 32). Die Predigt, die Bekehrung und die Abwehr der Ketzer (Hunde überfallen Füchse) sind die Gegenstände der Schilderung auf der rechten, unteren Hälfte des Bildes, während darüber das himmlische Paradies geschildert wird. Petrus steht unter der Pforte. Davor bereiten Dominikanerbrüder auf das himmlische Leben vor. Rechts davon die Welt der irdischen Freuden. In den Baumkronen sitzen kleine Gestalten und brechen Früchte, oder sie lustwandeln und tanzen in langen Kleidern, innerhalb eines niedrigen Zwischengeschosses. Über ihren Köpfen auf einem Steg sitzt eine vornehme Gesellschaft. Sie hat die



30. Nardo und Andrea di Cione (Orcagna). Das Paradies. Fresko. Florenz, S. Maria Novella

Versuchungen der weltlichen Lust und der Sünde (durch die geigespielende Frau, den Mann mit dem Falken, die Frau mit dem Schoßhunde angedeutet) überwunden und dem beschaulichen Leben (durch den nachdenkenden Mann symbolisiert) sich gewidmet.

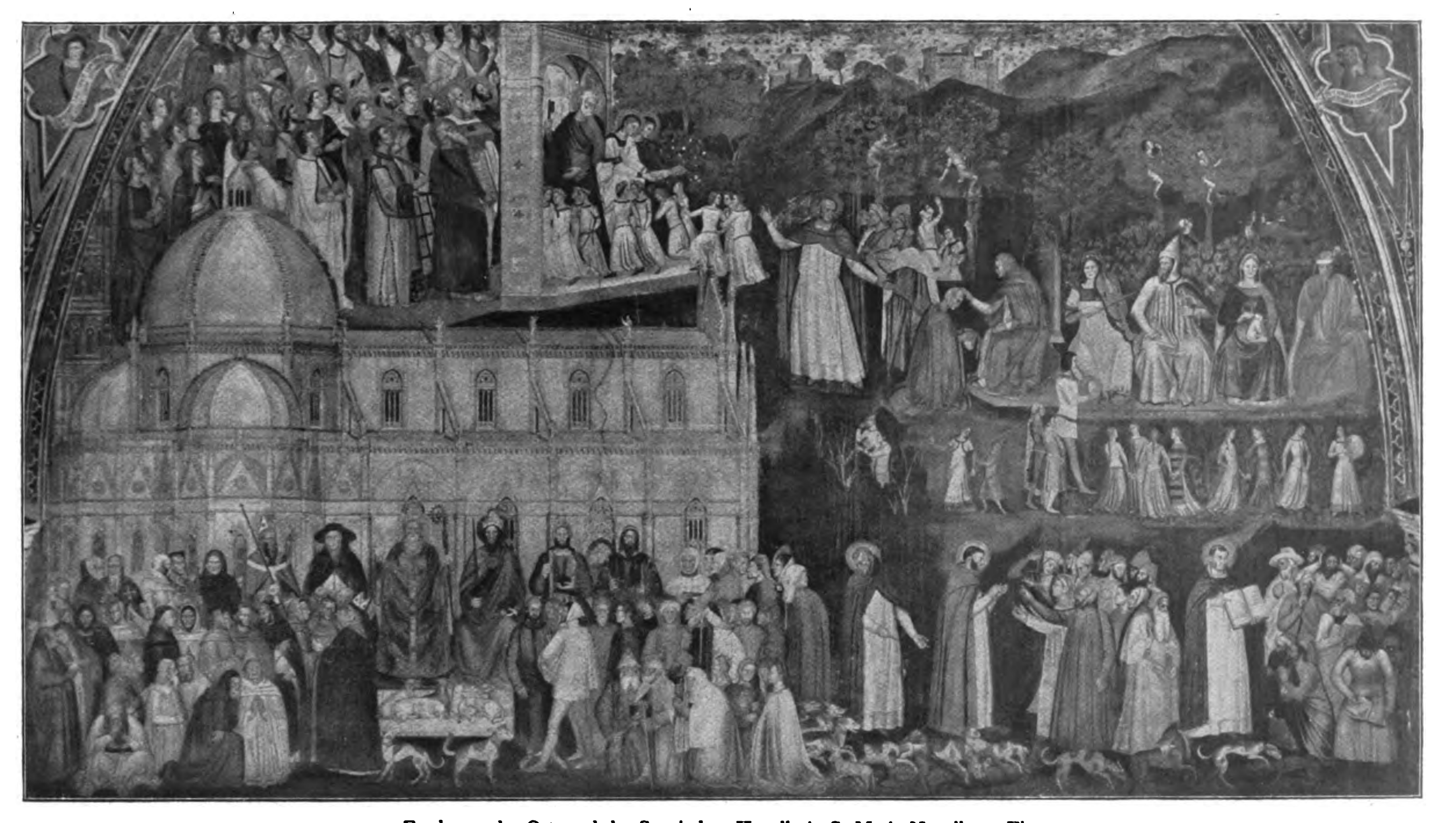
An der Altarseite ist das Leben Christi, von der Kreuztragung bis zur Himmelfahrt, gemalt, die einzelnen Szenen nicht gesondert, sondern nach der Sitte der nordischen Kunst



31. Die Armut vermählt sich mit dem h. Franz. Von den Fresken in der Unterkirche zu Assisi

durch einen gemeinsamen landschaftlichen Hintergrund verbunden. Die Westwand endlich führt uns den Triumph des Thomas von Aquino vor Augen. Der Heilige sitzt, von Engeln umschwebt, von Evangelisten und Propheten umgeben, auf einem Throne als Sieger über die Hauptketzer, welche als Unterworfene zu seinen Füßen liegen. In einer unteren Reihe, in gotischem Chorgestühl, sind die christlichen Tugenden und Wissenschaften, durch historische Persönlichkeiten und (weibliche) allegorische Figuren vertreten, dargestellt. Man sieht es den Bildern auch deutlich genug an, daß der Künstler sich nur mühsam in den spröden Gedankenkreis eingelebt hat. Sie haben ein erhebliches kulturgeschichtliches Interesse, als künstlerische Schöpfungen stehen sie aber hinter den einfachen biblischen und legendarischen Erzählungen beträchtlich zurück.

Jene ungewöhnliche und ganz besondere Gruppe von Männern und Frauen weist so deutlich auf eine ähnliche, ausdrucksvollere im »Triumph des Todes« im Camposanto zu Pisa hin, daß der Zusammenhang auf der Hand liegt, und selbstverständlich der Meister von Pisa uns die Originalfassung bietet. Als Schöpfer der Fresken der Spanischen Kapelle nennt Vasari den Sienesen Simone Martini, neben dem Taddeo Gaddi die Decke und den Triumph des Thomas von Aquino gemalt habe. Dieser kann aus stilistischen Gründen nicht in Betracht kommen, jener aber war zu der Zeit, als der Bau der Kapelle begonnen wurde (1350), bereits seit sechs Jahren verstorben. Aber in der Zuschreibung an Simone liegt ausgesprochen,



32. Fresko an der Ostwand der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz

daß Vasari das sienesische Stilelement, das auch in diesen Fresken zu finden ist, richtig erkannt hat. Gemalt hat sie vielmehr ein Meister aus Florenz, Andrea Bonaiuti († 1377), was der Vergleich mit seinen drei Darstellungen aus dem Leben des h. Rainer in Camposanto in Pisa im höchsten Maße wahrscheinlich macht.

Fresken im Camposanto zu Pisa. Zahlreiche Maler haben seit 1351 die Wände im Camposanto zu Pisa mit biblischen Geschichten und legendarischen Erzählungen geschmückt, ohne die Ausmalung zu vollenden. Sie empfing erst im 15. Jahrhundert durch Benozzo Gozzoli einen äußerlichen Abschluß. Mit Namen kennen wir nur die jüngeren Maler, die nach einem 1369 aufgestellten Plan nacheinander berufen wurden: Francesco da Volterra (Hiob 1371), Andrea da Firenze 1377 und Antonio Veneziano 1384—87 (Geschichten des h. Rainer), Pietro di Puccio (1389, Genesisbilder); erst 1469—85 folgte Benozzo Gozzoli. Von wem die weit bedeutenderen älteren Bilder (seit 1351) herrühren: die dreifache Reihe: „Triumph des Todes", Gericht und Hölle von links nach rechts gesehen, sowie das Leben der Einsiedler in der Thebais, wissen wir nicht mit völliger Gewißheit, aber sie sind sicherlich das Werk eines einzigen Meisters und zeigen uns eine sienesische, mit florentinischen Einflüssen gekreuzte Kunstweise, die sich in den Eigenschaften keines der uns bekannten großen Maler völlig wiederfindet; Andrea Orcagna, dem Vasari die erstgenannten gibt, und Pietro Lorenzetti, den er als Schöpfer des Lebens der Einsiedler nennt, sind beide unmöglich. Aber auf ein drittes, wesentliches Stilelement in dieser Freskenreihe wurde neuerdings treffend hingewiesen. Es finden sich Züge darin, für die sich aus der gleichzeitigen italienischen Kunst überhaupt keine Parallelen beibringen lassen. Der Reichtum der Physiognomik und Mimik, der hier die fast breughelartigen Bettlertypen, dort die geschmeidige Anmut der Frauen, aber auch die bewundernswert charakterisierte Pferdegruppe erschaffen hat, wird nur erklärt, wenn man eine genaue Kenntnis der Kunst am päpstlichen Hof in Avignon bei dem Meister voraussetzt. Der Maler muß die dort entstandenen illuminierten Handschriften und die zierlichen Werke französischer Elfenbeinplastik gekannt und sich eine Art Musterbuch danach angelegt haben. Ein solcher französischer Einschlag findet sich nun auch neben einer ausgesprochen sienesisch gerichteten Schulung, wenn auch weniger markant, so doch deutlich erkennbar in den Werken eines pisaner Künstlers, des Francesco Traini, von dem Tafeln noch in Pisa erhalten sind: der Altar aus S. Domenico von 1344/45 im Museo Civico und im bischöflichen Seminar und die etwas ältere Glorie des Thomas von Aquino in S. Caterina. Nach dem Stand unserer heutigen Kenntnisse dürfen wir sagen, daß kein Künstler größeres Anrecht darauf hat, als Schöpfer dieser bedeutendsten Fresken im Camposanto zu gelten, als Traini. Schüler Orcagnas, wie Vasari angibt, ist er sicher nicht gewesen, das verbieten die Lebensdaten der beiden Künstler, denen zufolge Traini zweifellos der ältere gewesen ist.

Der Triumph des Todes ragt nach Inhalt und künstlerischer Form hervor. Die Gegensätze weltlicher Lust und friedlich abgezogenen Lebens, das Eingreifen des Todes in die Kreise fröhlichen Genusses und seine dämonische Gewalt werden in dem zweiteiligen Bilde (Abb. 33 u. 34) versinnlicht. Der heiteren Gesellschaft, die sich im Vordergrunde rechts beim Saitenspiel ergötzt, naht plötzlich das Sensenweib. Was den Menschen bevorsteht, zeigt die Mitte, wo die nach Stand und Würden gereihten aufgeschichteten Toten ausgesondert werden. Nur über die Glücklichen hat der Tod Gewalt, die Armen und Elenden rufen ihn vergebens. Links im Vordergrunde stößt eine königliche Reiterschar plötzlich auf Gerippe in Särgen und erblickt hier Spiegelbilder der eigenen Zukunft. Erschrocken wendet sich die Gesellschaft ab, während die Einsiedler, die Vertreter des beschaulichen Lebens, ruhig und unbesorgt über





33. Der Triumph des Todes. Fresko im Camposanto zu Pisa. Linker Teil



34. Der Triumph des Todes. Fresko im Camposanto zu Pisa. Rechter Teil

ihr Schicksal, friedlich ihren Beschäftigungen nachgehen. Der Kampf zwischen Engeln und Teufeln um die Seelen der Abgeschiedenen in den Lüften beschließt die Szene.

Die Malerei in Siena. In Siena hielt man im weiteren Verlaufe des 13. Jahrhunderts zäher an der alten Tradition fest, als in Florenz, und der mehr rückschauende Charakter der Kunst von Siena drückt ihre Bedeutung, namentlich für die spätere Entwicklung, unter die der gleichzeitigen florentinischen Malerei herab. An der Spitze der alten Schule steht Duccio di Buoninsegna, ein jüngerer Zeitgenosse Cimabues, nachweisbar seit 1278, † 1319. Sein Hauptwerk war der Oktober 1308 in Auftrag gegebene, im Juni 1311 in feierlicher Prozession nach dem Dome übergeführte Altar, welcher jetzt nicht mehr ganz vollständig in der Opera des Doms zu Siena bewahrt wird (einzelne, im ganzen acht Tafeln, im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, sowie in der National-Galerie und der Sammlung Benson in London). Die Vorderseite stellt eine thronende Madonna oder Majestas (Abb. 35) in mächtiger Größe dar, von Engeln, Heiligen und den vier Stadtpatronen umgeben; auf der Rückseite erzählen uns 26 kleinere Tafeln die Leidensgeschichte Christi. Eine Altarstaffel (Predella) ergänzt die Schilderung des Lebens Christi durch Szenen aus der Zeit vor und nach der Passion, ebenfalls auf kleinen Tafeln, die auf der Vorderseite durch sechs Prophetengestalten getrennt sind; dazu kommen in der Bekrönung des Ganzen Bilder, die Christi Erscheinungen nach der Passion behandeln, sowie der Marienlegende gewidmet sind. Die Stärke und die Schwäche der Schule von Siena klingen bereits in Duccios Werk deutlich an. Ist auch die Komposition des Marienbildes nicht sein Eigentum, diese vielmehr wie die technische, an die Miniaturen erinnernde Ausführung (grünliche Untermalung mit aufgetupften, später sorgsam vertriebenen Lichtern) in den Grenzen der byzantinischen Überlieferung gehalten, so hat er doch verstanden, durch eine leichte Wendung des Kopfes und durch innigeren Ausdruck die Gestalten neu zu beleben. Besonders die über der Brüstung des Thrones andächtig lauschenden Engel zeigen den Sinn für die anmutige Einzelerscheinung feiner ausgebildet, als dies bei den Cimabue zugeschriebenen Bildern der Fall ist. Das milde, oft feierlich gestimmte Wesen, welches auch auf die Färbung Einfluß übt, bleibt Eigentum der sieneser Schule, die auch den von Duccio ausgebildeten weiblichen Typus — mandelförmige Augen, leicht gebogene Nase, kleiner Mund mit schön geschwungener Oberlippe, kräftig gerundetes Kinn — das ganze Trecento hindurch wenig verändert beibehält. Aber auch die Schwäche Duccios, die geringere Gestaltungskraft, vererbt sich auf die folgenden Geschlechter. In der Schilderung der Passion bleibt Duccio hinter Giotto weit zurück. Er hatte nicht die kraftvolle Persönlichkeit des Florentiners; ihm mangelten aber auch die Anregungen, welche das kampfreiche florentinische Leben der künstlerischen Phantasie gewährte; endlich schloß er sich in wesentlichen Zügen dem in Byzanz ausgebildeten ikonographischen Schema getreu an. Dafür weiß er die Darstellung nicht selten durch frische Einzelzüge zu beleben, wie er z. B. in dem »Einzug Christi in Jerusalem« das in Scharen aus dem Tor drängende Volk, die freudige Teilnahme der Kinder anschaulich schildert. Für die landschaftliche oder architektonische Umgebung hat er ein stärkeres Interesse besessen, als Giotto, bei dem sie stets nur dem straffen Aufbau seiner Bilder dient; aber er entgeht nicht immer der Gefahr, sich in Einzelheiten zu verlieren. Immerhin: ein so geschlossenes Architekturbild, wie er es auf der »Verleugnung Petri« bietet, wird man in der gleichzeitigen Florentiner Malerei vergeblich suchen.

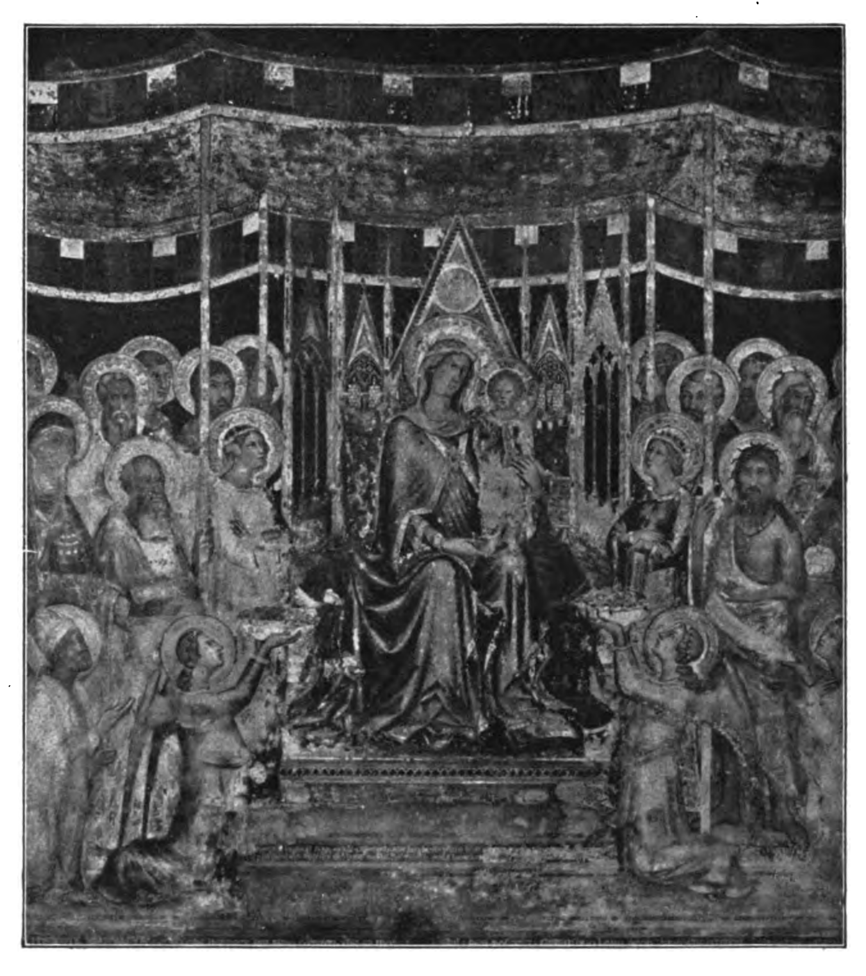
Die gleichen Eigenschaften, nur mit gesteigertem Verständnis der Naturformen, lesen wir auch aus den Werken des Simone Martini (um 1284—1344) heraus, welcher von Petrarca mit Giotto zusammen an die Spitze der italienischen Malerei gestellt wird und sich der Freundschaft des großen Sonettendichters erfreute. Er dankte dem Gönner durch die





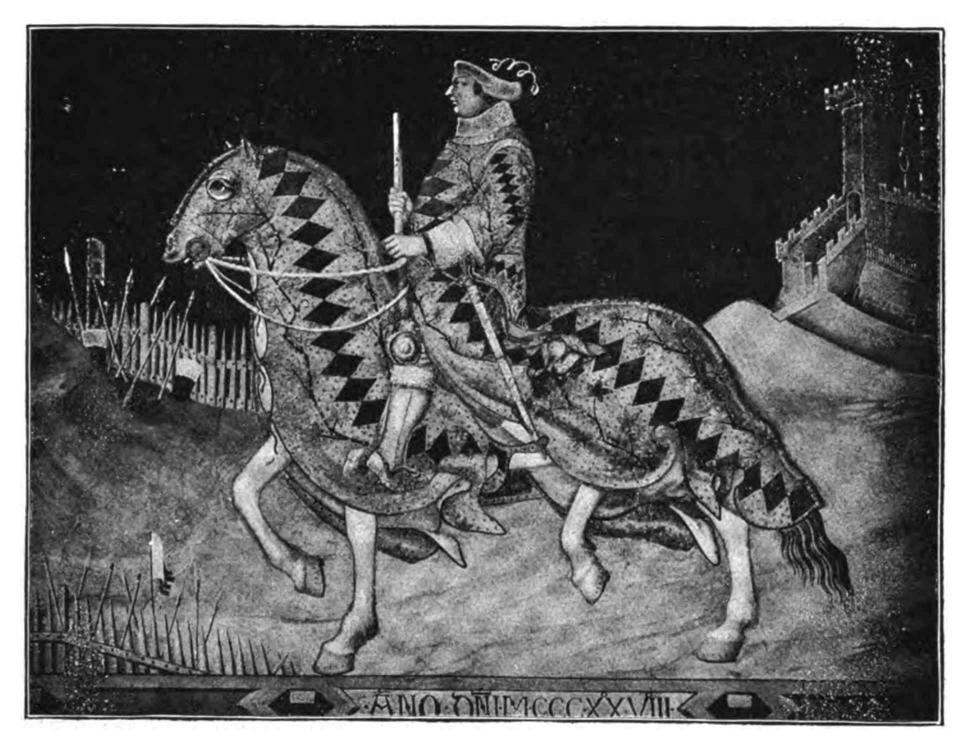
35. Duccio. Thronende Madonna (Majestas). Siena, Dommuseum

Auschmückung von dessen Handexemplar des Virgil mit einem Titelbilde. Doch gibt diese Miniatur (Ambrosiana in Mailand) nur einen mäßigen Begriff von Simones Kunst. Ähnlich wie Giotto war er in verschiedenen Städten Italiens, in Neapel und Assisi (Geschichten des h. Martin in der Unterkirche) tätig. In seiner Vaterstadt Siena besitzt der Palazzo Pubblico die hervorragendsten Werke seiner Hand. Die große Majestas im Ratssaale (Abb. 36), 1315 datiert, ist sein frühestes bekanntes Werk. Gleich Duccios berühmtem, sechs Jahre zuvor im Dom aufgestellten Bild, stellt es die Verehrung der Madonna und ihres Sohnes durch Heilige, die Schutzpatrone und Engel dar. Gesinnung und Auffassung sind hier und dort ähnlich genug, und auch auf Simones Fresko fesseln die still-anmutigen Frauen- und Engelgestalten das Auge am meisten. Aber die räumliche Anordnung im ganzen ist klarer geworden, die Figuren lagern nicht mehr wie in flachem Relief aufeinander, und der Baldachin, den acht von den heiligen Männern hoch emporhalten, gibt der Komposition eine neue Feierlichkeit. Die Madonna ist in dem gleichen Maßstab gegeben, wie die übrigen Gestalten, ohne daß ihr königlicher Charakter dadurch beeinträchtigt wird. Ein gotischer Thron mit reicher Rückwand isoliert die Gruppe. Innige Verehrung glüht in den Augen der Engel am Thron und der Stadtpatrone sanft auf. Diesem Fresko gegenüber hat Simone 1328 den Feldherrn Guidoriccio Fogliani als Sieger über die Florentiner dargestellt (Abb. 37): die erste monumentale Verherrlichung kriegerischen Ruhmes. In gewaltiger Steigerung er-



36. Simone Martini. Majestas (mittlerer Teil). Siena, Palazzo Pubblico

scheint die Figur des stolz aufgerichteten Ritters auf seinem in reichem heraldischen Schmuck prangenden Roß in der Landschaft, vor der Senkung des Bodens zwischen den beiden Kuppen, deren Höhen die von ihm eroberten Burgen krönen. Historisch bedeutsam auch der Versuch, diese gegebene Szenerie festzuhalten, mag die Wiedergabe immerhin primitiv genug ausgefallen sein! Simones schönstes Altarbild aber gehört den Uffizien an, die Verkündigung zwischen zwei Heiligen, die er zusammen mit seinem Schwager Lippo Memmi 1333 für den Sieneser Dom gemalt hat. Wie vielen Besuchern der berühmten Sammlung hat nicht dieses Bild mit dem weltenfremden Ausdruck der Köpfe, dem an japanische Kunst gemahnenden Schwung der Gestalten und dem Zauber seiner zarten Farben auf leuchtendem Goldgrund die unvergänglichen Werte sienesischer Trecentomalerei erschlossen! Angesichts eines solchen Bildes begreift man, daß seine Landsleute den Simone noch nach hundert Jahren als ihren besten Meister rühmten, wie Ghiberti bezeugt. Sein hoher Ruhm wird auch durch seine Berufung an den Hof von Avignon 1339 bestätigt, wo er fünf Jahre später sein Leben beschlossen hat, und wo noch heute namhafte Freskenreste im Dom und im Palast der Päpste von seiner und seiner Schule Tätigkeit Zeugnis ablegen. Simone Martini hat als erster die Kenntnis von der neuen Gestaltenwelt des Südens den nördlichen



37. Simone Martini. Guidoriccio Fogliani. Siena, Palazzo Pubblico

Ländern vermittelt und gleichermaßen die französische wie die deutsche Malerei der Folgezeit befruchtet.

Auch als bei dem nächstfolgenden Geschlechte die erzählende Malerei eifrige Pflege gefunden hatte, blieb die Vorliebe für einfache Madonnendarstellungen bestehen. Diese gewannen auch mehr durch die gesteigerte Lebendigkeit, als umgekehrt die großen erzählenden Wandgemälde durch die feinere Beseelung der Einzelgestalten. Die thronende Madonna mit Engeln in der Uffiziengalerie von Pietro Lorenzetti (1305 zuerst erwähnt, starb um 1348), und das fünfteilige Altarbild mit der Beweinung Christi als Staffel in der Galerie zu Siena von seinem Bruder Ambrogio (1323 zuerst erwähnt, starb um 1348) rechnen zu den schönsten Leistungen des 14. Jahrhunderts. Die Madonna dieses Bildes, wie die h. Dorothea rechts von ihr, gehören zu einem Geschlecht königlicher Frauen, dem auch die »Concordia« auf dem gleich zu erwähnenden Fresko in Siena entstammt ist. Hier verbindet sich das sieneser Ideal mit einer fast antik anmutenden Form. Nirgendwo hat Trecentomalerei so reine Schönheit hervorgebracht wie in dieser heiligen Dorothea. Auch die 1342 datierte Darbringung im Tempel in den Uffizien in Florenz wird um der feierlichen Hoheit der Gestalten willen zu denjenigen Bildern dieser Epoche gerechnet werden müssen, deren Eindruck unauslöschlich bleibt. Als sein Meisterwerk unter den Altarbildern wird jetzt meist die Madonna mit zahlreichen Heiligen und Engeln in Massa Marittima angesprochen.

In seinen Staffeleibildern wie in den Fresken erweist sich Pietro Lorenzetti, der ältere der Brüder, als der künstlerisch schwächere. Außer in mehreren Kirchen seiner Vaterstadt ist auch er in der Unterkirche von Assisi tätig gewesen, wo er Szenen aus der Passion gemalt hat. Hier erkennt man deutlich die Grenzen seiner Begabung; er wirkt nicht selten unklar und unübersichtlich, seine Gestalten entbehren, sobald sie stärkere Empfindungen aus-



38. Die Friedfertigkeit
Aus dem Fresko des guten Regiments von Ambrogio Lorenzetti
Siena, Palazzo Pubblico

drücken sollen, leicht der Haltung. Dafür darf man sich an Figuren von fein beobachteter Beweglichkeit und an glücklichen Einzelheiten freuen. Nebenan von dem Raum, wo Christus mit den Jüngern das Abendmahl feiert, zeigt Pietro ein richtiges Genrebild: ein Knecht kniet am flammenden Herdfeuer und horcht, während er einen Teller reinigt, auf die Worte eines Gefährten; ein Hund leckt eine Schüssel aus und wird von einer Katze neidisch beobachtet.

Wesentlich bedeutsamer aber sind die Wandgemälde, welche Ambrogio im Palazzo Pubblico zu Siena ausführte (1338—40). Das Übermaß der allegorischen Beziehungen schwächt freilich den künstlerischen Eindruck etwas ab. Die Allegorie, in Florenz und Pisa zur Erläuterung religiöser Vorstellungen verwendet, wird hier in den Dienst der Politik gestellt. In drei großen Fresken schildert Ambrogio das gute und das schlechte Regiment. Die Stadt Siena, durch einen greisen Herrscher mit Zepter und Stadtschild symbolisiert, erscheint auf dem einen Bilde in Begleitung der Tugenden, welche dem gesitteten Leben vorstehen sollen; besonders anmutig ist die Gestalt der »Friedfertigkeit« (Abb. 38). Gefangene werden rechts vorgeführt, links schreiten die Bürger der Stadt, mit einer Schnur in den Händen, die von der Gestalt der Concordia festgehalten wird und bis zur Personifikation der Stadt Siena reicht. Über der Figur der Concordia thront die Gerechtigkeit mit zwei Engeln, welche Lohn und Strafe austeilen; über der Justitia schwebt die Weisheit. Von dieser geht das Band aus, welches die guten Bürger Sienas vereinigt. Mit der Erfindung dieser durch Verse deutlich gemachten Allegorie hatte natürlich der Künstler selbst nichts zu tun; seine Meisterschaft bewährte er in den Einzelgestalten der durch Ebenmaß, Anmut und Würde ausgezeichneten Tugenden, insbesondere des Friedens und der Gerechtigkeit. Während die Wirkung des schlechten Regiments wieder wesentlich durch allegorische Gestalten ausgedrückt wird, sind die Segnungen eines guten Regiments in überaus anmutiger Weise verdeutlicht. Eine vieltürmige Stadt mit hohen Palästen und lustigem Geschiebe der Dächer baut sich auf; der Beschauer steht gleichsam mitten auf der Straße und blickt in die Werkstätten der fleißig schaffenden Handwerker, vor denen Landleute zum Kauf haltmachen. Junge Mädchen, sich an den Händen fassend, tanzen den Ringelreihen, eine Kavalkade zieht auf Jagd aus; Esel schleppen Lasten in die Stadt: ein reges Leben überall. Aber vor den Toren herrscht nicht mindere Bewegung. Die Landstraße ist voll von Menschen und Tieren, derweil die Landleute das Feld bestellen. Regelrechte Linien deuten auf Ackerbau und Weinberge. Hügelketten folgen sich bis zu fernen Höhen, und bis zur Meeresbucht darf

sich der Blick an mannigfaltigen Bildern ergötzen. So hat Ambrogio Lorenzetti ein frisches Abbild der Stadt und der sie umgebenden Landschaft der Wirklichkeit nachgeschaffen, lange bevor die aus den Niederlanden kommenden Anregungen den Blick der Italiener für die Wiedergabe der Natur schärften. Angesichts dieses lebensvollen Werkes aber verstehen wir das Lob, das Ghiberti seinen leider fast völlig verlorenen Fresken in mehreren Kirchen von Siena gespendet hat; er rühmt ihn als den besten Meister, den Siena hervorgebracht. Von Pietro sagt Ghiberti kein Wort. — Wie lange sich der Stil der sienesischen Trecentisten erhielt, zeigt der ausgedehnte Freskenzyklus vom Leben Christi, den Barna (Berna) vor 1380 in der Pfarrkirche zu San Gimignano gemalt hat, in einem Stil, der die Typen Simone Martinis mit den Kompositionen Duccios verbindet, zeigen die Wandgemälde des Taddeo di Bartolo († 1422) in der Kapelle des Palazzo Pubblico, auf denen einige Vorgänge aus dem Leben der Maria und namentlich ihr Tod, ihre Bestattung und ihre Himmelfahrt ganz in alter Weise geschildert werden.

Rom und Neapel. Vom Fuße der Alpen bis nach Sizilien hinunter waren Maler im 14. Jahrhundert tätig. In einzelnen Schulen, z. B. der altumbrischen, entdecken wir schon jetzt die Keime zu den eigentümlichen Blüten, welche die Malerei hier später trieb. In Rom wurde noch um die Wende des 13. Jahrhunderts die Mosaikmalerei erfolgreich geübt. Jacopo Torriti schmückt die Apsiden der Lateranskirche und von S. Maria Maggiore, an deren Fassade Filippo Rusuti den segnenden Christus zwischen Engeln und Heiligen darstellt; darunter ist in vier weitgehend erneuerten Mosaiken die Gründung der Basilika erzählt, von Vasari als Werk des Gaddo Gaddi aufgeführt, aber wahrscheinlicher römischen Ursprungs. Als der namhafteste unter den Künstlern Roms erscheint aber der von Ghiberti hochgepriesene Pietro Cavallini, den Vasari ganz zu Unrecht einen Schüler Giottos nennt. Unsere Vorstellung von seinem Schaffen hat lange Zeit ausschließlich auf den 1291 datierten Darstellungen aus dem Leben der Maria in der Apsis von S. Maria in Trastevere beruht, welche Ghiberti als das beste ihm bekannte musivische Werk rühmt; seitdem aber im Jahre 1901 bedeutende Reste des Freskenschmucks in S. Cecilia in Trastevere aufgedeckt worden sind — außer einer Darstellung des Jüngsten Gerichts einzelne Szenen aus dem Alten und Neuen Testament —, steht das Bild des Meisters viel klarer vor unseren Augen. In ihm vollendet sich die antike, auf dem römischen Boden niemals ganz unterbrochene Tradition, die sich aber bei ihm durch unmittelbare Naturanschauung mit frischem Leben erfüllt. Cavallini hat wahrscheinlich auch an der Ausschmückung der Oberkirche von Assisi teilgehabt — ebenso wie Torriti und Rusuti —, wo sich ihm die ganz von antiker Größe erfüllten Darstellungen von Abrahams Segen werden zuweisen lassen. In Neapel ist er 1308 im Dienst König Karls II. von Anjou nachweisbar und hat hier vermutlich an den Fresken in S. Maria Donna Regina mitgearbeitet.

Aber nicht Cavallini, noch Giotto, der mehrere Jahre (1329—1333) im Dienst der Anjou gestanden hat, haben auf die weitere Entwickelung der Malerei in Neapel bestimmend eingewirkt; vielmehr hat sich diese dem Vorbild der Schule von Siena angeschlossen. Dies tritt namentlich in dem bedeutendsten Werk der Monumentalmalerei auf Neapolitaner Boden hervor, den Fresken in der Incoronata, deren Schöpfer, wohl sicher Roberto d'Oderisio, vielleicht ein direkter Schüler von Simone Martini gewesen ist. Er hat in den Deckenfeldern über der Orgel die »sieben Sakramente« gemalt und hat es verstanden, das nur selten behandelte Thema mit reichem Lebensinhalt zu erfüllen, ohne ihm etwas von seiner Größe zu nehmen. Er vermag es, auf einzelnen Bildern, so in der Darstellung des Sakraments der Ehe, festlich und selbst heiter zu sein, sich dann aber wieder zu durchdringendem Ernst zu

erheben, wie in dem Sakrament der Buße. Fünf Figuren genügen ihm: der Priester, der sein Haupt von der vor ihm knienden Frau entsetzt abkehrt, und drei in düstre Kutten gehüllte Männer, die sich den Rücken blutig geißeln. Knapper und zugleich erschütternder konnte Schuld, Reue und Buße nicht dargestellt werden.

In Rom aber wurde das künstlerische Leben durch die Übersiedelung der Päpste nach Avignon 1309 erstickt. Für Jahrhunderte verschwand von dem Boden der Ewigen Stadt eingeborene schöpferische Kraft; was die Folgezeit an Kunstwerken hier erstehen sah, ist so gut wie ausschließlich von zugewanderten Künstlern gefertigt worden.

Die Malerei in Ober-Italien. Zweierlei wurde für die Entwickelung, welche die Malerei in Ober-Italien nahm, bestimmend. Zuerst, daß Giotto die Überlegenheit seiner umfassenden und aufbauenden Kunst durch weithin sichtbare Werke in Padua und Verona verkündigt hatte. Sodann, daß hier nicht, wie in Florenz und Siena, Kommune und Bürgertum als Besteller auftraten, sondern daß die in den namhaftesten Städten herrschenden Fürstengeschlechter die Künstler vielfach vor Aufgaben stellten, wie sie in dem kulturell hoch entwickelten Frankreich üblich geworden waren. Die wesentlich höfische Richtung der Kunst mußte sich auch in allen anderen Äußerungen bemerkbar machen.

Die wichtigsten Denkmäler, die im Trecento im Auftrag der Herrscher entstanden sind, sind nur noch aus der literarischen Überlieferung bekannt. Im Palast in Padua war ein Saal der römischen Geschichte, ein anderer der Geschichte von Theben gewidmet; aber auch die Taten des Geschlechts der Carrara und ihre Bildnisse fehlten nicht. Im Schloß zu Verona ließ Cansignorio della Scala den Festsaal mit Darstellungen des Kampfes um Jerusalem schmücken; in anderen Räumen sah man Allegorien, Musen, Triumphzüge u. a. Für das Kastell von Pavia wurden 1380 Maler begehrt, die daselbst ländliche und Jagdszenen malen sollten; später waren hier auch Bilder der Fischerei und Turniere zu sehen. Man denkt dabei an französische Wandteppiche mit verwandten Darstellungen, an die Fresken mit Jagdbildern, die sich in einem Raum des päpstlichen Schlosses in Avignon (nach 1342) erhalten haben, und an die lebensfrischen Monatsdarstellungen im Adlerturm zu Trient (Anfang 15. Jahrhundert).

Was von rein weltlichen oder stark weltlich beeinflußten Malereien aus dem Trecento oder der ersten Hälfte des folgenden Jahrhunderts sich auf unsere Tage gerettet hat, ist alles in Ober-Italien zu finden. Merkwürdige, frühe Kampfdarstellungen bewahrt die Loggia dei Cavalieri in Treviso und das Kastell von Avio bei Verona. Wertvolle Überreste von Werken weltlich-höfischen Charakters blieben im fernen, kulturell stark nach Frankreich neigenden Piemont erhalten, wo besonders im Kastell von Manta die neuen Heroen und Heroinen des Altertums wegen ihrer rein zeitgenössischen Trachten das Interesse erwecken. In einem Raum des Palazzo Borromeo in Mailand hat ein Zeitgenosse Pisanellos Edelleute und Damen bei Karten- und Ballspiel dargestellt und etwa gleichzeitig wird im Dom zu Monza die Geschichte der Königin Theodolinde in einem völlig weltlichen Erzählerton vorgetragen (von den Brüdern Zavattari 1444). Lauter Werke, die, von ihrem künstlerischen Wert abgesehen, als Zeitdokumente eine nicht geringe Bedeutung haben.

An einem Paduaner Künstler, Guariento (nachweisbar 1338 bis gegen 1370), läßt sich die Entwickelung zum giottesken Stil deutlich beobachten. Er malt die himmlischen Heerscharen in seinen Bildern des Museums zu Padua in feierlich byzantinischen Reihen; später in dem mächtigen Wandbild der »Krönung Mariä«, das er seit 1365 im großen Ratssaal des Dogenpalastes zu Venedig malte, hat er von Giotto doch so viel aufgenommen, als in seinem künstlerischen Vermögen lag. Die giotteske Tradition wurde dann in Padua selbst durch



den Florentiner Giusto dei Menabuoi (um 1378) fortgeführt, der in seinen untergegangenen Fresken der Eremitani-Kirche ein wichtiges Monument von toskanischer Programmkunst nach dem Muster der spanischen Kapelle schuf.

Das überall in Ober-Italien hervortretende Interesse an individueller Gestaltung belebt auch die Fresken des Tommaso da Modena (1325/26—1379): in dem Kapitelsaal des Dominikanerklosters zu Treviso schildert er die Hauptvertreter des Ordens denkend, forschend und lehrend, und in dem aus S. Margherita stammenden Zyklus mit der Legende der h. Ursula im Museum derselben Stadt ist er so voll von anmutigen und lebenswahren Zügen, daß dieses Werk in der damaligen Kunst Italiens nicht leicht seinesgleichen hat. Tommaso wurde, durch König Karl IV. nach Schloß Karlstein in Böhmen berufen, um an dessen künstlerischem Schmuck mitzuhelfen, ein wichtiger Vermittler italienischer Kunst im Norden.

Alle diese älteren Meister Ober-Italiens überragen die beiden Veroneser Altichiero und Avanzo, deren erhaltene Hauptwerke in Padua zu finden sind. Hier haben sie die Capella San Felice in Sant' Antonio (1376) und das dem h. Georg geweihte Oratorium bei dieser Kirche (seit 1377) geschmückt, jene mit Heiligenlegenden und namentlich einem ausgedehnten Fresko der Kreuzigung, dieses mit Darstellungen aus dem Leben der Heiligen Georg, Katharina und Lucia. Die giottesken Errungenschaften treten hier auf verbunden mit dem starken Wirklichkeitssinn, wie er durch die höfische Kunst in Ober-Italien ausgebildet worden war. Die Fresken sind gefüllt, sogar überfüllt mit Gestalten im Zeitkostüm, an Stelle des Typischen wird das Individuelle betont, Kopf reiht sich an Kopf und alle scheinen sie nach dem Leben gebildet zu sein. Die Baulichkeiten wirken zwar infolge Häufung der Motive phantastisch, aber doch sind Kirchen und Paläste mit einer für die damalige Zeit seltenen Treue im einzelnen wiedergegeben. Leicht ist die Brücke von hier aus zur späteren venezianischen Kunst geschlagen, zumal nun das gleiche Wirklichkeitsstreben einen ausgesprochen malerischen Vortrag zur Folge hat: an Schönheit und Kraft der Farbe lassen die Schöpfungen der beiden Veroneser Maler alles, was das Trecento gemalt hat, hinter sich. Daß über dem vielen, was ihnen in der Umwelt der künstlerischen Wiedergabe wert dünkte, die Klarheit ihrer Kompositionen manchmal gelitten hat, darf freilich bei aller Bewunderung nicht übersehen werden.



39. Der Dom in Florenz

B. Das 15. Jahrhundert: Frührenaissance

1. Architektur

Begriff und Wesen der Renaissance. Den Taufnamen für das glänzendste Zeitalter der italienischen Kunst haben wir auf dem Umwege über Frankreich erhalten, und zwar erst im 19. Jahrhundert. Der Ausdruck rinascimento, welcher gewöhnlich als die Urform des französischen Wortes angesehen wird, war den älteren Italienern so gut wie unbekannt. Erst Vasari spricht an zwei Stellen seiner Künstlerbiographien, und zwar in den Einleitungen zum Trecento und zum Quattrocento, von einer rinascita der Künste. Diese »Wiedergeburt« hebt aber nach seiner Auffassung keineswegs mit der heute sogenannten Frührenaissance (Brunelleschi, Ghiberti usw.) an, sondern viel früher. Sie begreift Giovanni Pisano, Giotto und viele andere in sich, die wir doch, formell angesehen, zu den Gotikern rechnen, also das ganze Trecento; aber weiter zurück auch noch Niccolo Pisano. Vasari nennt als obere Zeitgrenze das Jahr 1250, schließt aber dennoch an anderen Stellen in diese Periode Bauwerke des 11. Jahrhunderts mit ein, wie die Kirche S. Miniato bei Florenz und den Dom von Pisa. Zur Periodisierung der Künstlerbiographien hat er diesen Begriff nicht verwendet; er teilt ein nach Jahrhunderten: Trecento, Quattrocento, Cinquecento, und darin sind ihm die späteren italienischen Kunsthistoriker bis in die neuere Zeit gefolgt. In der Architektur und den ihr anhängenden dekorativen Künsten, wo sich der neue Stil am deutlichsten bemerkbar machte, konnte man eine durchgreifende, allgemeine Bezeichnung nicht entbehren; Künstler und

Theoretiker sprechen deshalb hier schon seit dem 15. Jahrhundert von dem »guten« und »antiken« Stil.

Bei den Franzosen kommt der Ausdruck »renaissance« seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vereinzelt vor und noch ohne Anwendung auf eine historisch bestimmte Epoche. Diese findet sich zuerst in dem großartigen Werke von Seroux d'Agincourt: Histoire de l'art par les monuments, dessen erste Lieferungen 1811 erschienen, dessen Abschluß jedoch, durch den Tod des Verfassers 1814 aufgehalten, erst 1823 erfolgen konnte. Stendhal verwendet um dieselbe Zeit das Wort als Überschrift des ersten Buches seiner »Histoire de la peinture en Italie« (1817). Seine volle Wirkung trat erst ein, als seit 1830, unter dem Julikönigtum, die romantische Bewegung in der Literatur das Interesse für die nationale, gotische Architektur wiedererweckte, als man alte Kirchen und Schlösser restaurierte und mit neuer Gotik den immer noch nachwirkenden Klassizismus des Empire zu ersticken suchte. In diesen lebensvollen Kampf trat als drittes Moment, bewußt und theoretisch begründet, eine französische »Renaissance« ein, die diesen Namen führte und ihm schnell eine allgemeine Geltung verschaffte. Man erinnert sich, daß einst, seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, französische Könige italienische Bauformen nach Frankreich verpflanzt hatten, daß unter Franz I., dem père des lettres et des arts, auch eine neue Literatur aufgelebt war, deren Werke man jetzt mit Eifer studierte und neu herausgab; sehon bald nach 1820 finden wir auf diese Literaturperiode die Bezeichnung »Renaissance« angewandt. Aber die Hauptsache für die Kunst war, daß namhafte Architekten an dieselben Quellen gingen, die einst jene erste französische Renaissance gespeist hatten, und daß bald in Paris und auch in den Provinzen eine Menge ansehnlicher Bauwerke entstanden, in einem mit französischem Geschmack abgewandelten italienischen Stil, der in den folgenden Jahrzehnten Paris zu einer hohen Schule für die Baumeister des Nordens gemacht hat. Diese von nationalen Anregungen getragenen praktischen Bestrebungen hatten zugleich das theoretische und wissenschaftliche Interesse an der Kunst des fremden Landes geweckt; man beschäftigte sich mit der italienischen Skulptur und Malerei, verglich sie mit der französischen und verarbeitete diese Studien mit der den Franzosen eigenen Darstellungsgabe in mannigfaltigster Weise. So wurde denn die italienische Renaissance, wie sie zuerst d'Agincourt für einen engeren Kreis dargelegt hatte, allmählich zu einem Bestandteil der allgemeinen Bildung. Den merkwürdigsten Niederschlag aller dieser Bestrebungen, Anschauungen, Eindrücke und — Sentimente gibt die glänzend geschriebene Histoire de France (1833—57) von Jules Michelet. Une lecture dangereuse, style de Notre-Dame de Paris, sagt von ihr ein Zeitgenosse. Aber sie hat großen Einfluß gehabt und wesentlich mit beigetragen zur Popularisierung des Begriffs der Renaissance.

In Deutschland hatte man sich schon lange vor der Mitte des 19. Jahrhunderts mit der italienischen Kunst wissenschaftlich abgegeben, ohne doch des Ausdrucks »Renaissance« zu bedürfen. Er findet sich öfter bei Architekten und einzelnen Kunstschriftstellern, jedoch nur zur Bezeichnung des Vorkommens von antikisierenden oder italienischen Architekturformen und Ornamenten, z. B. an gotischen Bauwerken, nicht aber als Kategorie in der kunstgeschichtlichen Periodisierung. Als Epoche setzen wir rund das Jahr 1840; auf gelegentliches früheres Vorkommen des Ausdrucks kommt es dabei nicht an. Die verbreiteten Handbücher von Kugler, auch die von Burckhardt 1847 herausgegebene zweite Auflage der »Geschichte der Malerei«, kennen keine Periode der Renaissance. In der zweiten Auflage von Kuglers »Handbuch der Kunstgeschichte« (1848) finden sich Erweiterungen von Burckhardts Hand: das Eindringen der italienischen Formen in die Kunst außerhalb Italiens wird als Renaissance bezeichnet; auf die architektonische Dekoration Ober-Italiens wird zum ersten-



mal das Wort »Frührenaissance« angewandt. Dann erschien Burckhardts Cicerone, 1855, und mit einem Male lag die neue Periodisierung, wie wir sie heute anwenden, fertig vor. Burckhardt kannte die französische Literatur, auch Michelets Werk. Vasaris Renaissance hatte nun nach oben eine engere Zeitgrenze (1400) erhalten und als Unterabteilungen eine Früh- und eine Hochrenaissance (analog der Früh- und Hochgotik.) Der vor 1400 liegende Abschnitt wurde als eine Art Vorrenaissance angedeutet und in der 1867 herausgegebenen »Geschichte der Renaissance in Italien« ausdrücklich so bezeichnet. Damit war die Terminologie, der sich neuerdings auch die Italiener bedienen, eingeführt. Daß man vielleicht auch ohne sie hätte auskommen können, mögen uns Rumohrs Italienische Forschungen (1827) zeigen.

Vasari verstand unter der rinascita den allgemeinen Aufschwung der Kunst im Gegensatze zum barbarischen Mittelalter, während wir mit der »Renaissance« einen besonderen Nebenbegriff verknüpfen, indem wir dabei auch an die Wiedergeburt der antiken Kunst denken. So gefaßt, verleitet der Name leicht zu dem Mißverständnisse, als ob die italienischen Künstler schon im 15. Jahrhundert eine unmittelbare und vollkommene Anlehnung an die Antike sich zum Ziele gesetzt hätten. Das war bekanntlich nicht der Fall. Sie verehrten das klassische, namentlich das ihnen allein näher bekannte römische Altertum als Heroenzeitalter und empfahlen es für die gesamte Bildung als Muster, strebten in erster Linie aber in ihren Werken die lebendige Naturwahrheit an. Es verdient Beachtung, daß nicht die Städte, in welchen die Trümmer der antiken Welt am reichsten zu Tage lagen, sondern Florenz die wahre Geburtsstätte der Renaissancekunst wurde, wo sich das kräftigste eigene Leben entwickelt hatte, die Gegenwart vollauf alle Gemüter beschäftigte und alle Interessen in Anspruch nahm. Aber freilich, die einfache Naturwahrheit genügte allgemach nicht mehr. Auf die Wiedergabe einer auserlesenen, vollkommenen Natur war das Augenmerk gerichtet. Da trat nun die Antike berichtigend und ergänzend hinzu. Die Italiener sahen in ihr nicht den idealen Gegensatz zur wirklichen Natur, sondern sie erfreuten sich an der vollkommenen Lebendigkeit ihrer Schilderungen. Ihr Auge hätte aber sehr stumpf sein müssen, wenn sie nicht auch den Zug der Schönheit, welcher die antiken Werke auszeichnet, wahrgenommen hätten. Vor allem zeigten sie sich für das Maßvolle und Harmonische in den alten Schöpfungen empfänglich und entdeckten darin die höchste Schönheit.

Wir lesen das Streben nach voller Lebendigkeit und nach harmonischen Verhältnissen nicht nur aus den Kunstwerken des 15. Jahrhunderts heraus; wir besitzen auch vollgültige Zeugnisse dafür, daß den Italienern diese Ziele klar und bewust vor Augen standen. Einer der größten Künstler Italiens, welcher mit Recht als der Vorläufer Leonardos gerühmt und wegen der Allseitigkeit seines Wesens gepriesen wird, Leon Battista Alberti (wahrscheinlich 1404—72), hat in seinen Schriften ein förmliches ästhetisches Glaubensbekenntnis niedergelegt. Er wollte aber auch sein, was er lehrte. Eifrig erspähte er die mannigfachen Lebensregungen und Formen der Natur; flammende Begeisterung weckten in ihm die verschiedenartigen Reize der Naturwesen, der Pflanzen und der Tiere, wie vor allem des Menschen; dabei war er stets bedacht, alles Einseitige und Übertriebene zu vermeiden, seine Persönlichkeit harmonisch auszubilden. Gerade so empfahl er den Künstlern die Natur als die beste Lehrmeisterin; er drang auf fleißiges Naturstudium und hob als die erste Bedingung eines wirksamen Kunstwerkes die Wahrheit hervor. Vor allem aber predigte er die Harmonie der Verhältnisse. »Die Schönheit ist ein gewisser Zusammenklang, die Harmonie der einzelnen Teile und Glieder, so daß ohne Schaden nichts hinzugefügt, nichts weggenommen werden kann.« Diese Definition erschöpft nicht das Wesen der Schönheit, liefert uns aber den Schlüssel zum Verständnis der Renaissancekunst.

Große und neue Aufgaben werden dem Künstler gestellt. Die Tradition hört auf, sein Wegweiser zu sein. Sie bietet ihm noch vorwiegend die Gegenstände der Darstellung, sie kann ihm aber nicht den scharfen Blick für die ganze Erscheinungswelt, ihr Auftreten, ihre Formen geben, sie kann ihn nicht die Harmonie der Verhältnisse lehren. Aus sich heraus, aus seiner individuellen Natur muß er die ihn leitenden Grundsätze schöpfen, mit seiner Persönlichkeit für das Werk eintreten. So gewinnt die Person des Künstlers eine ganz andere Bedeutung als in den Jahrhunderten des Mittelalters. Aus dem Werke spricht jetzt zunächst der Künstler; ein gewisses subjektives Gepräge, welches nur aus der besonderen Natur des schaffenden Baumeisters, Bildhauers oder Malers erklärt werden kann, haftet den künstlerischen Schöpfungen an. Dieses neue Verhältnis drückt sich schon äußerlich dadurch aus, daß die Kunstgeschichte die Gestalt einer Künstlergeschichte annimmt, den Biographien der einzelnen Künstler fortan der weiteste Raum gegönnt wird.

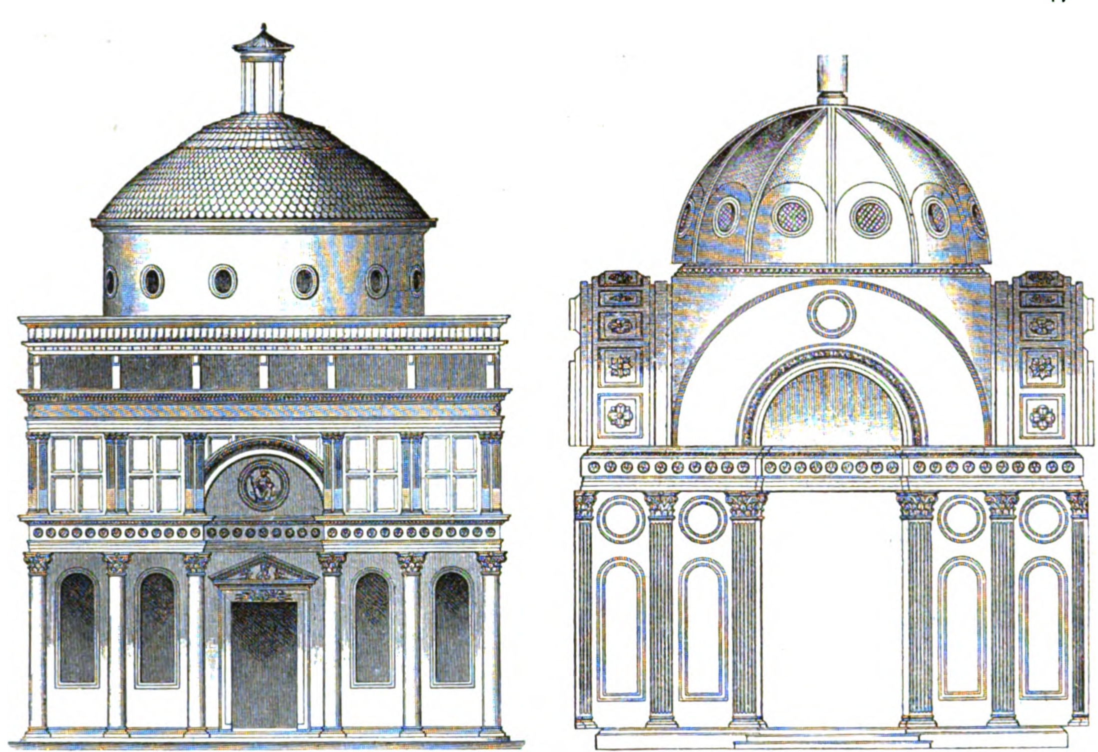
Grundzüge der Renaissance-Architektur. Der großartige Umschwung im italienischen Kunstleben offenbart sich in der Architektur zwar nicht früher, aber viel deutlicher als in den anderen Künsten. Den festen Schritt verdankt sie der günstigen Stimmung der Zeit. Sind doch »Bauten und Bücher« die Leidenschaft der Renaissance gewesen.

Am frühesten und kräftigsten wird von der neuen Strömung das Grenzgebiet zwischen Architektur und Plastik, die dekorative Kunst, berührt. Hier kamen die Studien nach den antik-römischen Werken am leichtesten zur Geltung; denn die Einzelglieder der antiken Denkmäler regten zunächst die Phantasie mehr an als die ganzen Anlagen. Das antiquarische Studium wurde zwar nicht allein von Gelehrten, sondern auch von Künstlern eifrig betrieben; die Aufnahme der Ruinen Roms, die Versuche, sie zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen, beschäftigten zahlreiche Architekten von Francesco di Giorgio bis auf Raffael und Antonio da Sangallo. Die Baupraxis entlehnte aber in der ersten Zeit gerade von einzelnen Gesimsen, Kapitellen, Pilastern und Wandfüllungen brauchbare Muster. Die Bauaufgaben: Kirchen und Paläste, verlangten dann ein selbständiges Vorgehen der Architekten und schränkten die Nachbildung der Antike auf die Einzelglieder und die Dekoration ein.

Nicht minder wichtig als diese Durchdringung des Details mit antiken Elementen erscheint uns die der Antike abgelauschte Reinheit und Schönheit der Maßverhältnisse. Auf der Harmonie der Maße und auf den schönen Kontrasten beruht eine wesentliche Wirkung der Renaissancebauten; durch die Betonung des Rhythmus der Verhältnisse, die feine Abstufung der einzelnen Teile und das Gleichgewicht derselben zeichnen sie sich insbesondere vor den mittelalterlichen Bauwerken aus. Hierin und in der künstlerischen Durchbildung des Details liegt also der Hauptreiz der Renaissance-Architektur. Ob dieser Reiz voll und ungetrübt vom Beschauer empfunden wird, ob die Doppelaufgabe glücklich gelöst worden ist, das hängt in erster Linie von der Persönlichkeit des Architekten ab. In der Regel bietet ihm die Antike nur die Anregungen, welche er selbständig weiterentwickeln muß. Bei den Säulen und Pilasterkapitellen bildet z. B. das einblätterige korinthische Kapitell den Ausgangspunkt für die mannigfachen, immer zierlichen, zuweilen allerdings auch unorganischen Formen der Renaissance. Aber selbst in den Fällen, wo ein Bauglied unmittelbar aus der römischen Kunst herübergenommen ist, wie bei dem Kranzgesims am Palaste Strozzi in Florenz, paßte der Architekt (Cronaca) erst die Größe des Gesimses dem neuen Werke sorgfältig an. Wenn man hört, wie eingehend einzelne Fragen geprüft werden, ob z. B. das Kranzgesims als Abschluß des obersten Stockwerkes oder als Krönung des ganzen Baues gelten soll, so wird man in der Überzeugung bestärkt, daß den Renaissancekünstlern die Wahl der richtigen Maße und Verhältnisse am meisten am Herzen gelegen hat. Es währte aber lange, bis sich darüber feste Grundsätze bildeten

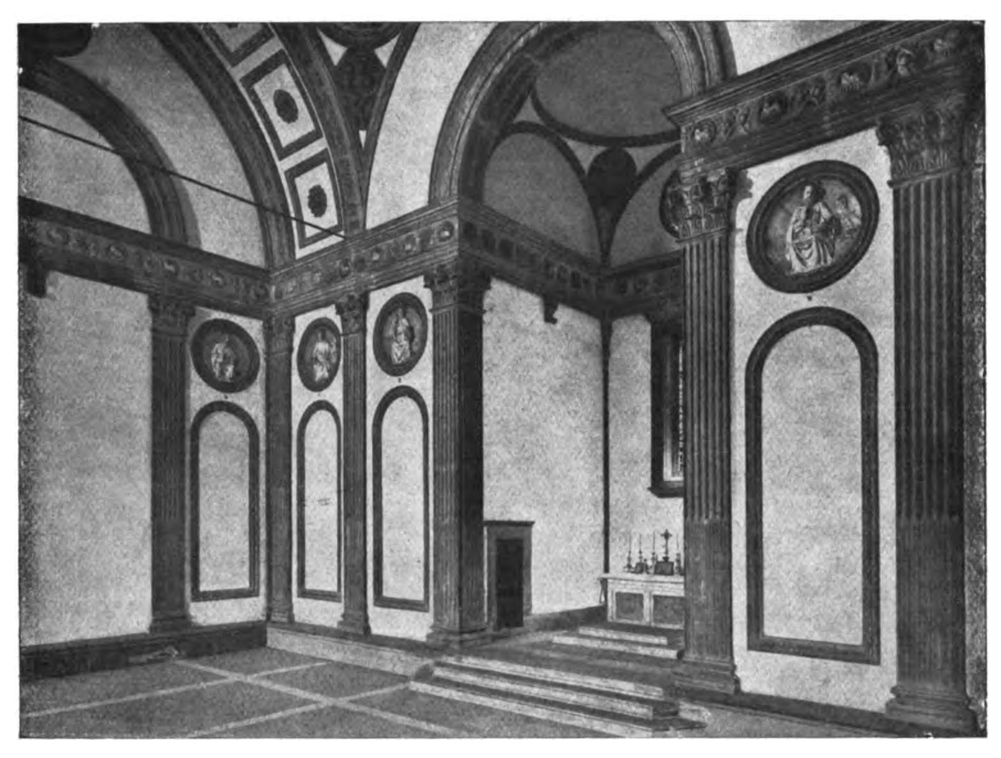
In der Frührenaissance überwiegt noch meistens der dekorative Reichtum den organischen Aufbau; den Schmuck der Einzelglieder muß daher das Auge besonders beachten. Die Behandlung der Pilaster als Rahmen mit vortretenden Rändern und vertieften Feldern ist vorzugsweise charakteristisch. Die umrahmte Fläche mit zierlichem Rankenwerk zu füllen, verstanden die Meister der Frührenaissance am besten, die Florentiner sowohl wie die Venezianer. Wenn man den Schwung der Linien, ihren feinen Fluß, die Zeichnung der Blätter und Ranken, wie sie sich ineinander verflechten und dennoch stetig weiterentwickeln, genau verfolgt, so hält es nicht schwer, den Charakter der Renaissance nach dieser Seite sicher zu erfassen. Dagegen kann aus Nachbildungen die andere Seite der Renaissance-Architektur, die hochgesteigerte Kunst harmonischer Verhältnisse und schöner Maße, kaum verstanden werden. Erst der Anblick der Originale gibt uns den Schlüssel zum vollkommenen Verständnis.

Brunelleschi. Bahnbrechend wirkte der florentinische Baumeister Filippo Brunelleschi (1377—1446), gleich Giotto nicht ansehnlich von Gestalt, aber von mächtigem Geiste; in vielen Wissenschaften und Künsten zu Hause — er begann seine Laufbahn, wie so viele Künstler jener Zeit, als Goldschmied —, durch wiederholten Aufenthalt in Rom mit der antiken Architektur vertraut geworden, bei hochfliegender Phantasie auch in technischer Hinsicht ein Meister. Bei einem Hauptwerke seines Lebens, der 1436 vollendeten Kuppel des Doms zu Florenz (Abb. 39), war er allerdings an den älteren Bau gebunden, seine Tätigkeit, da der hohe Zylinder oder Tambur mindestens seit 1367 eine beschlossene Sache war, auf die technische Durchführung der Spitzkuppel und den Entwurf der Laterne beschränkt. Seit 1417 zu den Beratungen der Dombaubehörde hinzugezogen, wurde er, zusammen mit Ghiberti und einem wohl als Werkführer zu denkenden zünftigen Baumeister, 1420 zum Bauleiter der Kuppel bestellt. Blieb auch sein alter Rival von der Konkurrenz um die zweite Baptisteriumstür her eine Zeitlang an dem Bau beschäftigt, so hat das Hauptverdienst doch nach unanfechtbaren Zeugnissen Brunelleschi. Der erfinderische Sinn, welchen er kundgab, deutet eine kräftige Persönlichkeit an, wie sie den Menschen dieses Zeitalters zusagte. Vollends die flammende Begeisterung Brunelleschis und des ganzen florentinischen Volkes gerade für einen Kuppelbau enthüllt uns das Ideal, welches der Bauphantasie vorschwebte. Der Norden schwärmte für kühn zum Himmel emporragende Türme, die Augen der Italiener entzückte der schön geschwungene Umriß der Kuppel. Die Herrlichkeit des Pantheons wurde selbst im tiefsten Mittelalter angestaunt und als ein Weltwunder gepriesen. Jetzt, da sich der Blick der Antike wieder zuwandte, gewann der Kuppelbau geradezu eine ideale Bedeutung. Mit Vorliebe verwenden die Maler als Schmuck ihrer Hintergründe Kuppelbauten. Sie galten den Medailleuren und Bildhauern schlechthin als der Typus einer schönen Baukunst und standen den Architekten als letztes Ziel vor der Seele, wenn sie, unbekümmert um die materiellen Bedingungen eines Baues, in Zeichnungen ihrer Phantasie freien Lauf ließen. Brunelleschi war durch den Tambur genötigt zu der Form einer aus acht Seiten ansteigenden Kuppel, die nun steiler und spitzer wurde, als z. B. die des Baptisteriums, weil sie über dem gewaltigen Langbau aufragen und weithin sichtbar sein sollte als Wahrzeichen einer mächtigen Stadt. In ihrem Umriß darf man nicht die Linienschönheit der Peterskuppel suchen, aber Michelangelo urteilte, sie sei so schön, daß er die seine nur anders, nicht schöner machen könne. Die schlank aufstrebende, durch acht Strebepfeiler kräftig gestützte Laterne ist erst mehr als zwanzig Jahre nach Filippos Tod, aber auf Grund des von ihm gelieferten Modells vollendet worden. Die Renaissanceformen, die sich hier angewandt finden, treten noch stärker, aber gleichfalls mit selbständiger Freiheit benutzt, an den vier halbrunden Ausbauten in den Diagonalen des Tamburs hervor.



40 u. 41. **Brunelleschi. Ansicht und Schnitt der Cappella de' Pazzi im Klosterhofe von S. Croce in Florenz**

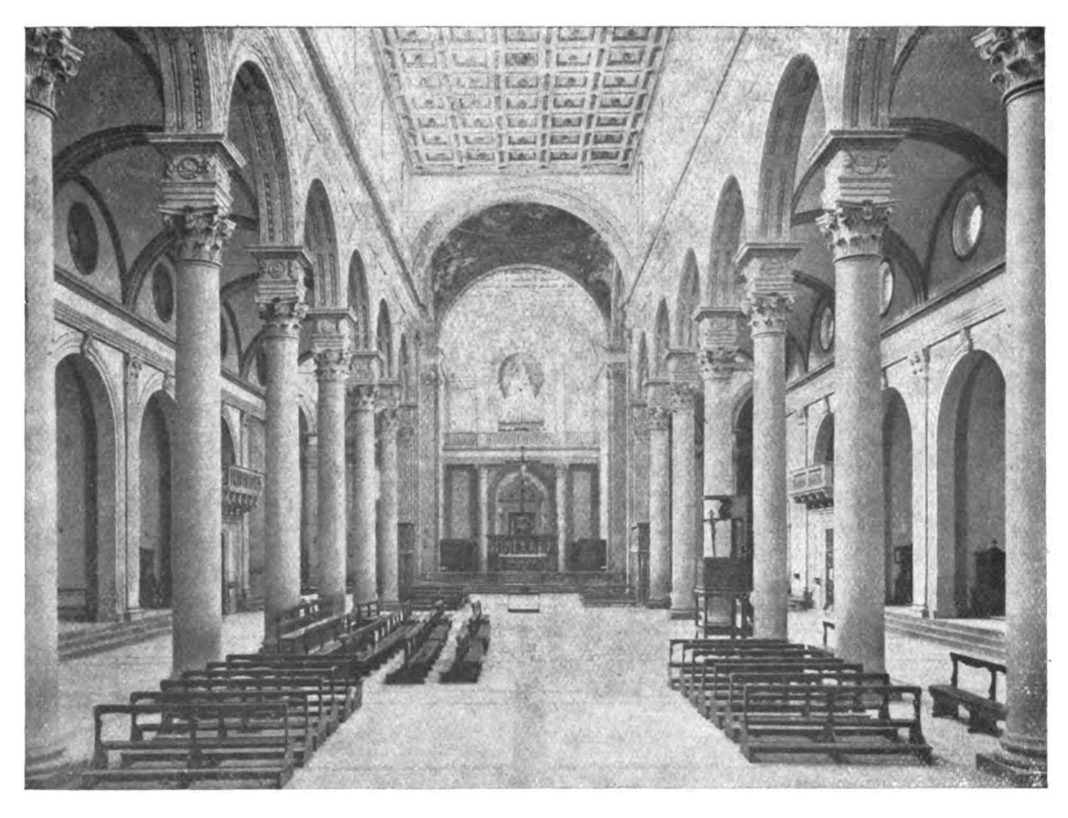
Wohl in den meisten Fällen konnten ja die Architekten der neuen Richtung zunächst nur als Fortsetzer eingreifen, oder bei ihren Lebzeiten reichten die Mittel des Bauherrn nicht aus und die Vollendung blieb andern Kräften überlassen. Als ein Hauptbeispiel für die freie Musterleistung eines vollen Meisters muß daher die reizende Kapelle der Pazzi im Hofe von S. Croce gelten, um 1430 begonnen, 1443 im Rohbau vollendet (Abb. 40 u. 41). Eine Vorhalle, von sechs Säulen getragen und mit Tonnengewölbe eingedeckt, führt in das Innere des Zentralbaus, dessen mittlerer Raum mit einer als Halbhohlkugel über Zwickeln konstruierten Rundkuppel gedeckt ist. Von dem Mittelraum sehen wir rechts und links in einen länglich viereckigen Seitenraum mit kurzem Tonnengewölbe, wodurch der Grundriß in der Querrichtung rechteckig wird, und nach hinten in ein kleineres Quadrat, den Altarraum, mit einer kleineren Kuppel. Diese korrespondiert mit einer gleichgroßen, die über der Mitte der Eingangshalle zwischen den Tonnengewölben liegt, wie sich auch in der quadratischen Grundfläche des Altarplatzes das Mittelfeld der Vorhalle genau wiederholt (Abb. 42). Überall, auch in der inneren Dekoration, sind antike Formen angewandt; nichts erinnert mehr an das Mittelalter. Die feine Detailarbeit, wie die gewiß schon von Filippo vorgesehene reiche Verwendung farbig glasierter Terrakotten beleben den Bau mit echt florentinischer Grazie. Dasselbe System hatte er schon 1421—28 bei der Alten Sakristei an S. Lorenzo angewandt, für Giovanni d'Averardo de' Medici, den Vater Cosimos. Die Disposition der Sakristei wiederholt sich in dem Mittelraum der Kapelle, nur daß die dort geschlossenen vier Seitenwände hier durchbrochen sind und noch die viereckigen Nebenräume aufnehmen. Bei der Erneuerung der alten Kirche — in der Hauptsache auf Kosten Cosimos; die Medici waren hier eingepfarrt — hielt sich Brunelleschi an die gegebene Form der Basilika mit Seitenschiffen, Querschiff und einer Kuppel über der Vierung. Die Arbeit begann mit dem Chor, dessen



42. Brunelleschi. Cappella Pazzi. Blick auf den Altar

Quadrat die Maßeinheit für die Gestaltung des Grundrisses abgegeben hat. Bei Filippos Tode (1446) war das Querschiff noch nicht ganz fertig, das Langhaus noch nicht angefangen. Alles weitere übernahm sein Schüler Manetti; erst bald nach dessen Tode, 1461, konnte der Hochaltar geweiht werden. Filippos Absichten sind vollständig aus den Arkaden des Mittelschiffs (Abb. 43) zu erkennen. Korinthische Säulen mit glatten Schäften tragen die Bögen, aber nicht unmittelbar, auf die Kapitelle mußte zunächst ein aus spätantiken Kreuzgewölben übernommenes viereckiges Gebälkstück (»Kämpferaufsatz«) gelegt werden. So wollte es die strenge, auch von Alberti gelehrte Theorie. Kapitelle, Kämpfer und besonders die Arkadenbögen sind reich dekoriert und zwar mit einer Ornamentik, welche teils die antiken Formen in freier, überaus feinfühliger Weise verwendet, teils der Natur entnommene Vorbilder, wie Eichenkranz und Fruchtgewinde, mit plastischer Kraft gestaltet zeigt. Bei bescheidenen Abmessungen ist hier eine wunderbare Harmonie der Raumwirkung erreicht, die gleichermaßen auf der Klarheit der Grundrißbildung, der Gesetzmäßigkeit, welche in den Beziehungen der einzelnen Teile zu einander und zum Ganzen obwaltet, und der von den dunkeln Kapellen zur Helligkeit des Mittelschiffs sich steigernden Beleuchtung beruht.

In dem Neubau von S. Spirito hat Brunelleschi den Baugedanken von S. Lorenzo weiter ausgestaltet. Mit mathematischer Genauigkeit ist hier der Grundriß aus dem Quadrat entwickelt, seine Maßstabseinheit im Aufbau genau wiederholt. Indem aber hier die Seitenschiffe um Querschiff und Chorpartie herumgeführt werden, entsteht durch die sich gleichmäßig um das Hauptkreuz legenden Säulenhallen ein neuer Reichtum der Durchblicke, den der ältere Bau noch nicht besitzt. Zugleich wird die Bedeutung der Vierung mächtig gesteigert; an dieser Stelle sind Hochaltar und Priesterchor angeordnet, und so tritt dieser Teil als Kernpunkt der ganzen Anlage in die Erscheinung. Dafür sind gegenüber von S. Lorenzo die

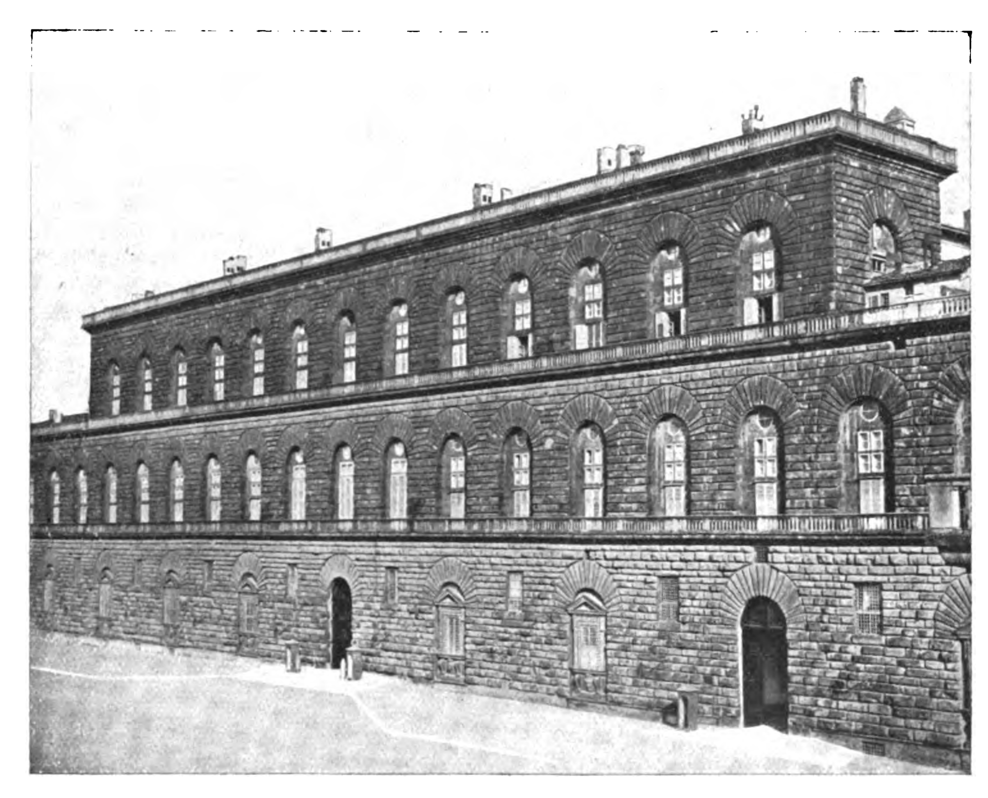


43. Brunelleschi. Mittelschiff von S. Lorenzo in Florenz. Blick auf die Eingangsseite

Einzelheiten, namentlich die ornamentalen Formen, zugleich nüchterner in der Erfindung und derber in der Ausführung. Hier waren die Fortsetzer des Baues, dem seit 1454 etwa wiederum Manetti vorstand, genötigt, selbständig vorzugehen, während sie sich für die räumliche Disposition an das von Brunelleschi 1436 gelieferte Modell halten konnten. Erst 1482 war der Bau so weit vollendet, daß der erste Gottesdienst unter der Kuppel abgehalten wurde. Wie sich der Meister die Gestaltung der Fassade gedacht hat, bleibt völlig im Ungewissen, und trotz mehrfacher Ansätze haben bis auf den heutigen Tag weder S. Spirito, noch S. Lorenzo eine Fassade erhalten.

Ungefähr gleichzeitig mit der Sakristei von S. Lorenzo, 1421, begann Brunelleschi den Bau des Findelhauses (Spedale degli Innocenti). In der Anordnung der Räume um einen zentralen Hof gab er ein oft nachgeahmtes Muster für ähnliche Anlagen, und nun legte er dem Ganzen in der von neun Arkaden gebildeten Säulenhalle, die durch neun Stufen über den Platz erhoben ist, jene heiter einladende Schauseite vor, deren vollendete Anmut wiederum vorzüglich auf der Klarheit von Grundriß und Aufbau beruht. Ausgeführt wurde der Bau dann nach Brunelleschis Rücktritt wesentlich durch den ihm nahestehenden Francesco della Luna, vollendet erst 1444. Die schöne Vorhalle, die noch später in den schon von Brunelleschi angeordneten Zwickelmedaillons ihren sinnigen Schmuck durch Andrea della Robbia empfing, ist nachmals, zuletzt noch im 19. Jahrhundert, nach beiden Seiten hin verlängert worden.

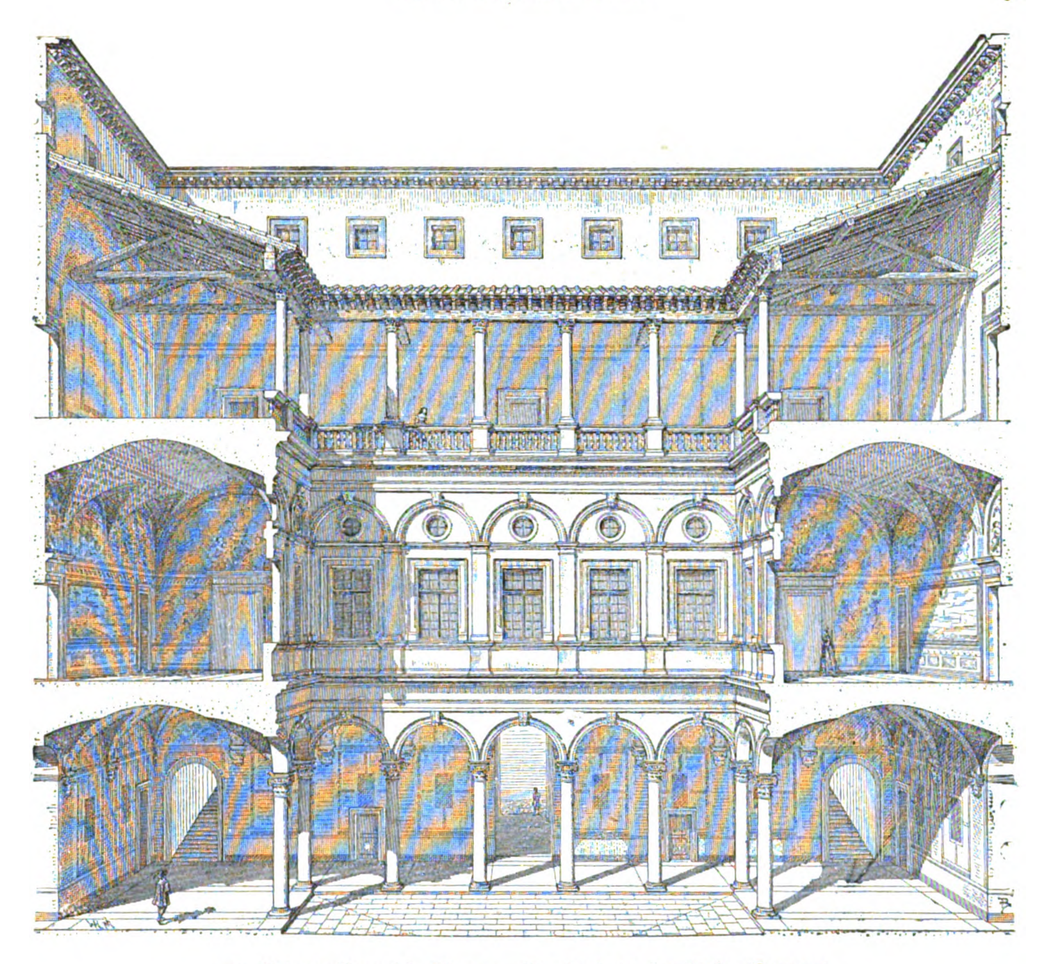
Der florentinische Palastbau. Die Baubewegung auf kirchlichem Gebiete war bei der Fülle älterer Anlagen in Florenz nicht so reich wie in der Palastarchitektur. Allein in



44. Palazzo Pitti in Florenz

dem kurzen Zeitraum von 1450—78 wurden hier nicht weniger als dreißig Paläste errichtet. Die Baumeister hatten nicht immer freie Hand. Das traditionelle toskanische Steinhaus, wehrhaft und trotzig in seinem Wesen, nach außen so abgeschlossen wie möglich, ließ sich nicht gleich beseitigen. So blieb es denn auch jetzt noch bei den an der Vorderseite roh behauenen Quadern, der sogenannten Rustika, einem Erbteil aus etruskischer Zeit, und bei der starken Betonung der festen Mauerteile, so daß im Erdgeschosse die Tür- und Fensteröffnungen zurücktreten und auch in den oberen Stockwerken sich eine breite Wandfläche über die im Halbkreise geschlossenen Fenster hinzieht. Zur horizontalen Gliederung dienen die unmittelbar unter den Fenstern angeordneten Gesimse. An die Stelle der Zinnen trat das Kranzgesims; doch erhielt sich auch noch das weit vorspringende Sparrendach.

Die Baumeister von Florenz haben hier aus den Bedürfnissen ihrer Zeit heraus etwas auch in der künstlerischen Erscheinung Neues gefunden, und daß dieses Neue so einfach ist, so natürlich und selbstverständlich, macht ihre Erfindung groß. Charakteristisch ist, daß sich die breite Hauptfront des neuen Wohnhauses nach der Straßenflucht wendet; die Fassade gewinnt an Bedeutung. Sie ist einfach, nicht mit Schmuck überladen, deutlich in der Gliederung, aber ohne sogenannte Gruppierung der Teile; ihre Schönheit besteht nur in den Verhältnissen von Wand und Wandöffnung. Übrigens war den Menschen dieser Zeit die Behaglichkeit des Wohnens fast noch wichtiger als die künstlerische Erscheinung. Man wollte weite Zimmer, möglichst viele auf einer Fläche gelegen, ohne Wendeltreppen und Zwischenräume, und gerade um des vortrefflichen bequemen Grundrisses willen wurden die florentinischen Bauherren vielfach von auswärtigen Fürsten um Ratschläge und Pläne und um Überlassung ihrer Baumeister angegangen. Wie wenig dem realistischen Florentiner das Künstlerische als

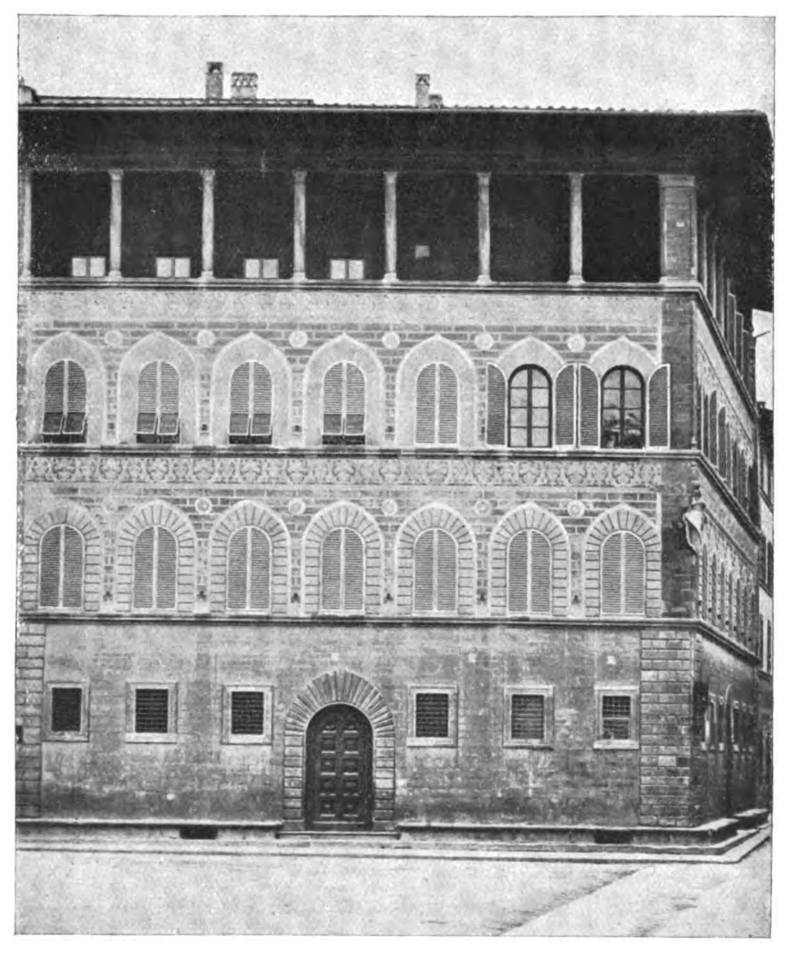


45. Palazzo Strozzi in Florenz. Durchschnitt des Hofes (Cronaca)

Hauptsache galt, zeigt sich auch darin, daß in den ausführlichen zeitgenössischen Palastbeschreibungen der Architekt oftmals mit keinem Worte erwähnt wird.

Der Anteil, der Brunelleschi an der Entwickelung des Palastbaues zukommt, ist bei dem Mangel an sicheren Nachrichten schwer zu bestimmen. Völlig gesichert für ihn ist allein die Fortführung des Palazzo di Parte Guelfa, des Amtshauses des ehemals mächtigen Magistratskollegiums, bald nach 1420. Das Erdgeschoß war bereits vorhanden; Brunelleschi ordnete das kräftig profilierte Gurtgesims darüber an und legte auf dieses gewaltige Rundbogenfenster auf, über denen Rundmedaillons die im glatten Quaderwerk behandelte Wandfläche beleben. An der Ecke des Baues sind glatte Pilaster wirkungsvoll verwendet und damit ein Motiv erstmalig benutzt, das erst die Hochrenaissance in seiner ganzen Fruchtbarkeit erfaßt hat. Im Innern ein einziger Saal von bedeutenden Abmessungen, dessen Wände kannellierte korinthische Pilaster gliedern. Trotz vielfacher Entstellung übt der Palast eine vornehme, ja machtvolle Wirkung aus. Eine sorgfältige, jetzt vorgenommene Restauration wird ihm die ursprüngliche Gestalt wiedergeben.

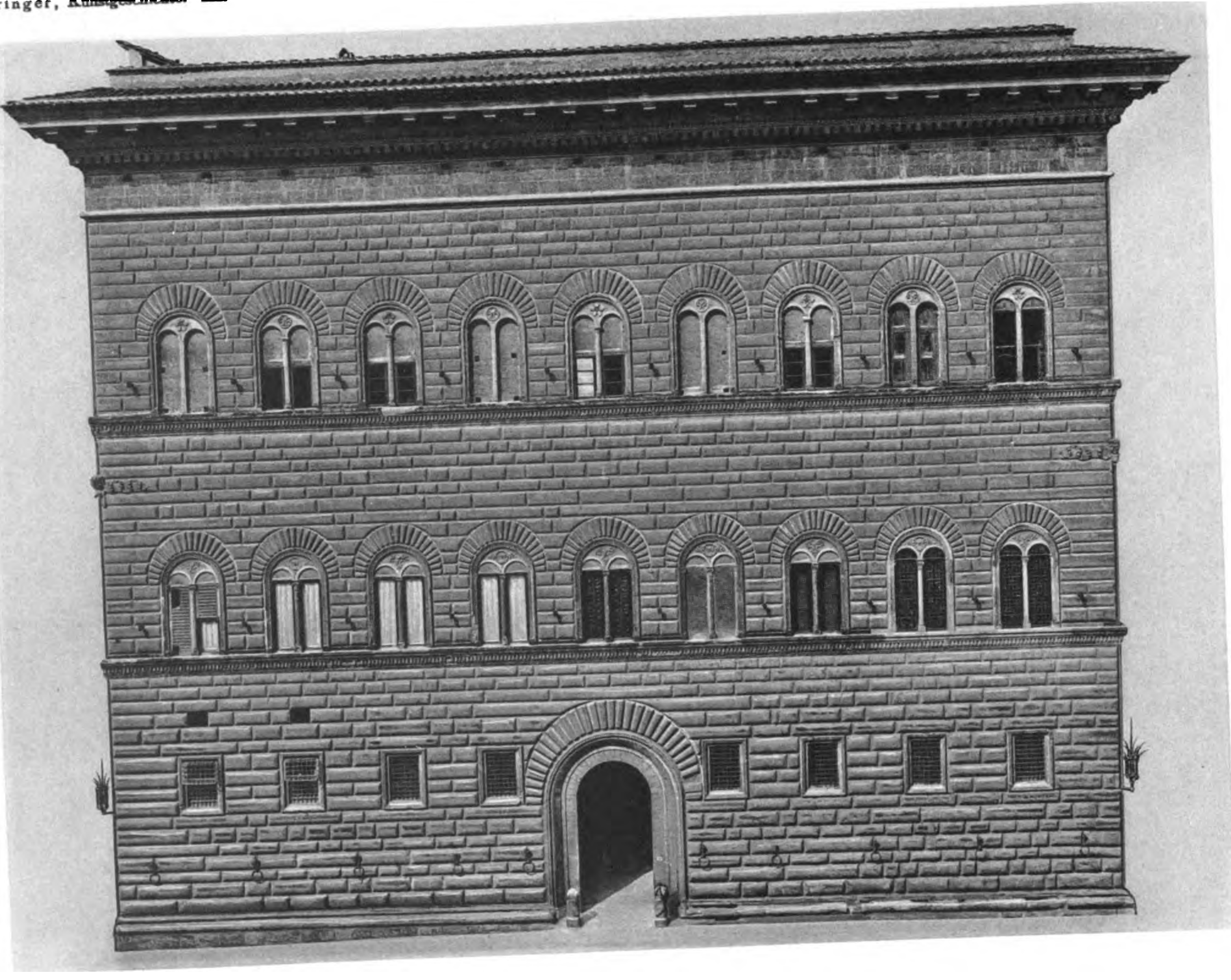
Dagegen fehlt für den berühmtesten Palastbau, der mit Brunelleschis Namen in Verbindung gebracht wird, für den Palazzo Pitti (Abb. 44), der schlüssige Beweis seiner Autorschaft. Erst spätere Quellen schreiben ihm das Werk zu; Vasari berichtet, daß er ihn bis zum zweiten



46. Cronaca. Palazzo Guadagni in Florenz

Stockwerk geführt und Luca Fancelli ihn vollendet habe. Aber erst 1469, mehr als zwei Jahrzehnte nach Brunelleschis Tod erwähnt der Bauherr Luca Pitti in seiner Steuererklärung das »neue Haus, das ich gebaut habe und noch baue«! Jedenfalls zeugen diese organisch gefügten Mauermassen für die Genialität des Meisters, der sie zu türmen wagte; außer Brunelleschi käme ernsthaft wohl nur Alberti in Betracht, für dessen Autorschaft neuerdings beachtenswerte Gründe vorgebracht worden sind. Hier ist ein Eindruck erreicht, wie ihn kein zweiter Renaissancepalast ausübt. Allerdings ist der heutige Riesenkomplex erst im Laufe des folgenden Jahrhunderts entstanden. Der Palast, den Luca Pitti sich erbaute, war nur sieben Fensterachsen breit; im Erdgeschoß waren drei gewaltige Portale angeordnet, von denen zwei bei dem von Ammanati in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geleiteten Umbau vermauert und mit Fenstern versehen wurden (so unsere Abb. 44). Die Rustika ist in den beiden oberen Stockwerken weniger derb und springt weniger hervor; im Erdgeschoß scheinen die ungefügen Blöcke von Giganten geschichtet zu sein. Auf alles schmückende Beiwerk ist verzichtet. Jede andere Behandlung hätte den Palast bei seiner isolierten Lage auf ansteigendem Terrain klein erscheinen lassen.

Wiederum wissen erst die späteren Quellen zu berichten, daß Brunelleschi das Modell zu einem Palast für Cosimo de' Medici angefertigt habe: eine Nachricht, die bei den nahen Beziehungen beider an sich die größte Wahrscheinlichkeit hat. Gegenüber der Kirche S. Lorenzo sollte er nach allen Seiten freistehend sich erheben. Aus politischen Erwägungen, heißt es weiter, habe Cosimo das Projekt fallen gelassen, der Künstler aber habe im Gefühl getäuschter Erwartung sein Modell vernichtet. In bescheidenerer Form, in der Straßenfront der Via Larga, wenn auch als Eckgebäude, wurde der Palazzo Medici (jetzt Riccardi) durch Michelozzo di Bartolommeo (1396—1472), der Cosimo in die Verbannung ge-



PALAZZO STROZZI IN FLORENZ

folgt war, errichtet; als Baubeginn wird das Jahr 1444 angegeben. Das Erdgeschoß, das von vier mächtigen Portalen durchbrochen ist — die zwei an der Ecke gelegenen, anfangs des 16. Jahrhunderts vermauert, bildeten eine offene Halle —, ist in derbster Rustika behandelt; diese flacht sich im mittleren ab und das obere zeigt glatte Quadermauer; die Stockwerke nehmen nach oben, unter nicht durchaus glücklichen Verhältnissen, an Höhe ab. Das in Florenz herkömmliche Sparrendach ist durch ein nach römischen Mustern gebildete Kranzgesims ersetzt, das freilich noch zu schwer auf dem niedrigen Obergeschoß lastet. Das Zentrum der Anlage bildet ein quadratischer Hofraum, in schöner und eleganter Weise im Wechsel von Arkade, geschlossener Wandfläche und Loggia dreigeschossig gestaltet. Diese Anordnung ist vorbildlich geworden; kein Florentiner Palast durfte in der Folgezeit dieses Zierstücks entbehren, dem hier reicher Skulpturenschmuck noch besonders festlichen Charakter verlieh.



47. Alberti. Palazzo Rucellai in Florenz

Endlich der edelste Palast der älteren Art, der Palazzo Strozzi. Er hat nicht die auszeichnende Lage des Pitti; er steht als Bürgerhaus, aber als Casa grande, in der Reihe der anderen (Tafel II), doch hatte in der ursprünglichen Absicht gelegen, ihn von allen Seiten freistehend zu gestalten. Der Palast wurde seit 1489, zunächst für Filippo Strozzi, begonnen. Wer aber erfand die Fassade? Vasari nennt den Bildhauer Benedetto da Maiano, den wir zwar in solchen Aufgaben nicht kennen; aber stilkritische Erwägungen gestatten, an seiner Autorschaft festzuhalten. Zudem sind seine Beziehungen zum Bauherrn des Palastes bekannt, der ihm, ehe er 1492 starb, sein Grabdenkmal in S. Maria Novella aufgetragen hatte. Bei Benedettos Tod 1497 waren erst die Außenmauern fertig, Kranzgesims und Hof noch auszuführen, und nun trat Simone del Pollajuolo (Cronaca), der bis dahin als Meister der Steinmetzarbeiten am Palast beschäftigt gewesen war, in die leitende Architektenstellung ein. Nach einem antiken Bruchstück zeichnete er das reiche und für die damalige Empfindung zu schwere Kranzgesims (S. 45) — es ist nur an einem Teile vollendet worden. Cronaca entwarf auch die Pläne, nach denen später der Hof ausgeführt wurde (Abb. 45): dreistöckig und in der Anlage der Stockwerke demjenigen Michelozzos im Palast Medici ähnlich. Hier bewegten sich die Architekten freier als bei dem Fassadenbau; Säulenordnungen und Ornamente kamen zur Geltung. Alles Gärtnerische fehlt. Den Garten hatte ja der Großkaufmann draußen auf seiner Villa.

Mit dem Palast Strozzi hat sich die Erfindung auf diesem Gebiete erschöpft; nur Cronacas beweglicher Formensinn hat noch zu einer Abwechslung geführt. Der Palazzo Guadagni, 1503—06 erbaut, gibt ohne das Großartige der alten Rustikafassade mit mannigfachen Ausdrucksmitteln die leichtere Erscheinung eines villenartigen Bauwerks (Abb. 46): über drei aufgebauten Stockwerken als viertes eine offene Säulenhalle mit Konsolendach nach Art des obersten Geschosses der Höfe. Außerdem sind die Ecken stärker betont als die Mitte, und auch von unten nach oben nimmt durch Anwendung der Mittel (Rustika, glatte



48. Alberti. Fassade von Santa Maria Novella in Florenz. Umgestaltet

Quadern, bemalte Verputzung) die Stärke der Betonung ab.

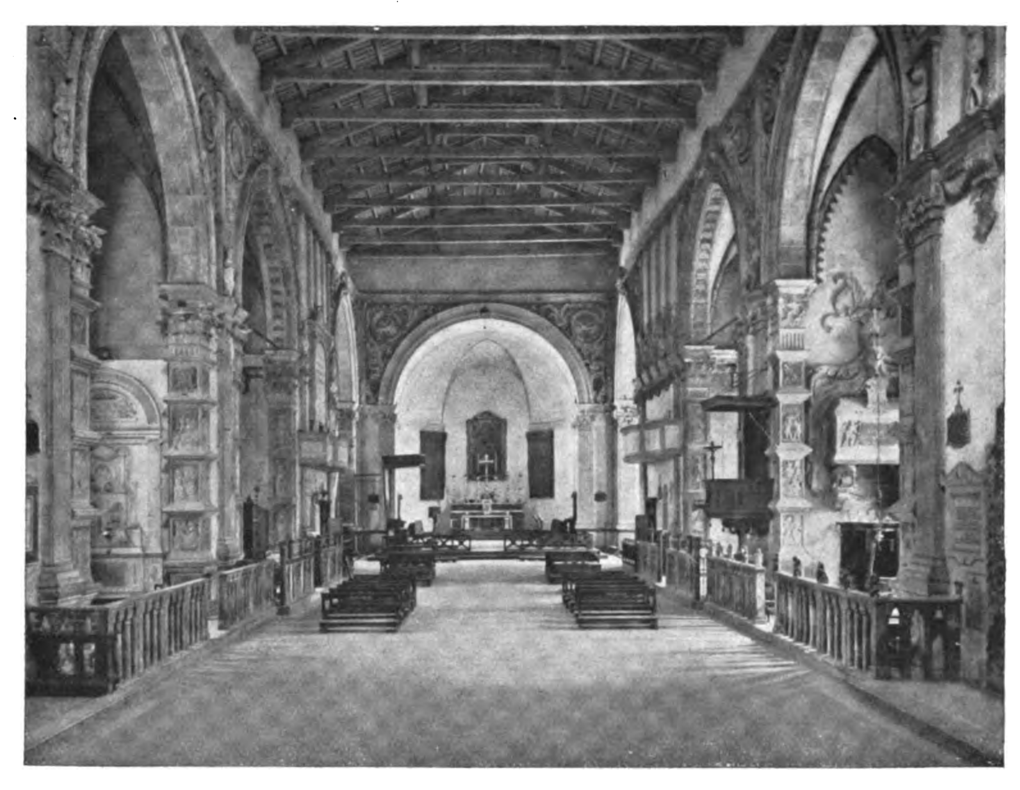
Alberti. Schon viel früher aber (1446—51) war durch Albertis Erfindung in dem Palazzo Rucellai — für Giovanni Rucellai — ein ganz neuer Typ entstanden (Abb. 47). Der abgeflachten Rustika ist eine vertikale Gliederung durch antike Pilasterordnungen in den drei Stockwerken hinzugefügt. Auch die durchlaufenden Gurte, Friese, Gesimse und alle Ornamente sind nach strengster Regel antik, was sich bei Alberti von selbst versteht. Wichtiger noch ist etwas anderes. Wie auf eine Tafel hat der Künstler hier seinen Baugedanken niedergeschrieben; äußerlich angesehen ist alles Schmuck, aber genauer betrachtet drücken die einzelnen Teile derDekoration bauliche Funktionen aus; das Ganze ist also konstruktiv gemeint, und so gibt diese Fassade über das, was Alberti als Architekt wollte, am besten Aufschluß. Wer sein Baumeister war, wird nicht gesagt. Vieles spricht für Bernardo Rossellino. Aus den Lebensdaten beider läßt sich eine Arbeitsgemeinschaft verfolgen, und man nimmt an, daß der ganz ähnliche Palazzo Piccolomini in Pienza (1460—63) von Bernardo gebaut ist (unten S. 58). — In Florenz fand Albertis geistreiche Verbindung des Quaderbaues mit Pilasterordnungen keine Nachfolge. In Rom wurde sie bald von florentinischen Architekten wieder aufgenommen.

Auf dem Gebiete der kirchlichen Baukunst ist sein berühmtestes Werk jedenfalls die Fassade von S. Maria Novella (Abb. 48). Sein Bauführer Bertini hat sie bis 1470 ausgeführt. An die toskanische Täfelung mit schwarzem und weißem Marmor war der Erfinder gebunden, ebenso an die schon vorhandenen Anfänge der gotischen Verkleidung des unteren Stockwerks. Mit seinen vier auf vorspringenden Postamenten aufgerichteten korinthischen Säulen aus grünem Prateser Marmor, dem verkröpften Gebälk und der Attika darüber erinnert es an einen dreitorigen Triumphbogen, während das schmälere Obergeschoß, mit ionischen Pilastern und Giebeln, auf das Schema viersäuliger Tempelfronten hindeutet. Ganz neu ist die Ersetzung der Halbgiebel durch Eckstücke, die zur Vermittelung zwischen dem Mittelgiebel und dem breiteren unteren Stockwerk dienen. Mit ihrem geschwungenen Umriß sollten diese Voluten die Dachschrägen der Seitenschiffe maskieren, und sie ließen sich fortan



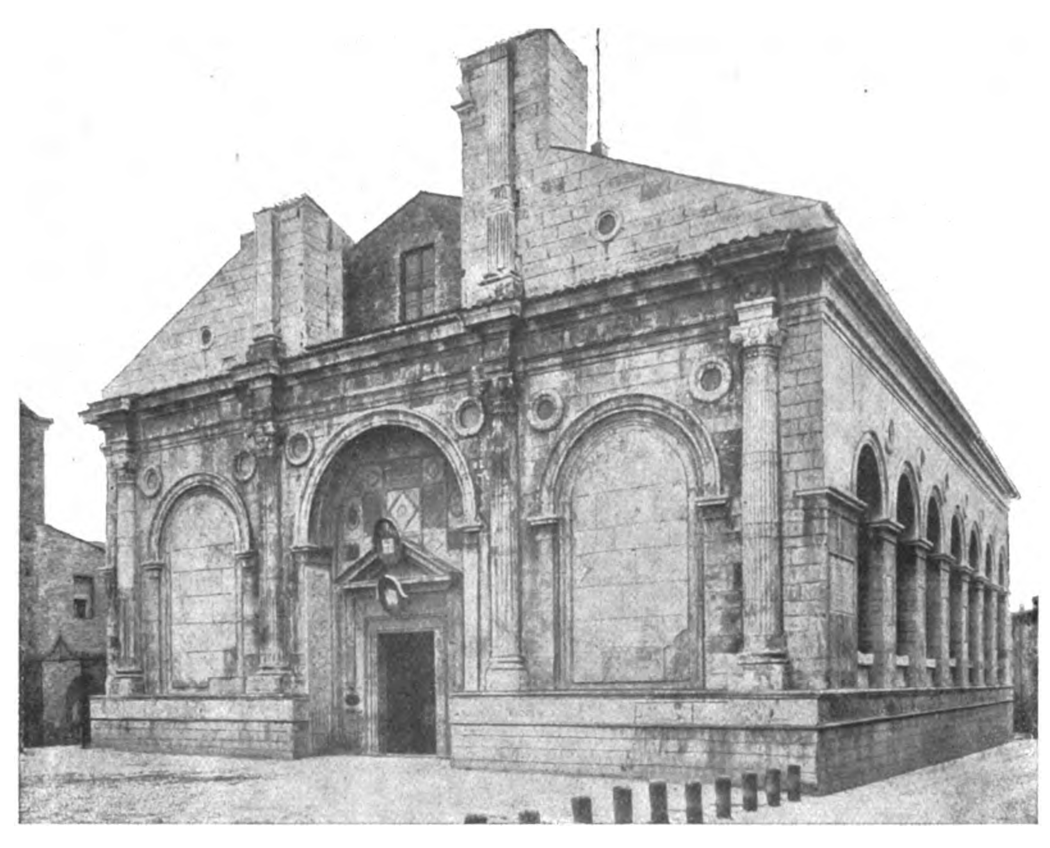
49. **Alberti. Portal von S. Maria Novella in Florenz**

jahrhundertelang weiterverwenden, auch wo es keine Seitenschiffe zu verdecken gab. Eine solche Fassade ist ein selbständiges Prunkstück, über die hinter ihr liegenden Innenräume lehrt sie kaum noch etwas. Mustergültig für den Stil der Frührenaissance erscheint das mittlere Portal (Abb. 49), von kannelierten Pfeilern, kassettierten Bogen und korinthischen Säulen eingefaßt, und dieses Portal ist recht eigentlich ein Werk Albertis. Natürlich nur in der Zeichnung, denn er überließ die technische Leitung der von ihm entworfenen Werke regelmäßig anderen Kräften; das Ausführen sah er als eines erfindenden Geistes unwürdig an. An der (1446 geplanten, bis 1466 noch lange nicht vollendeten) Fassade der Kirche S. Francesco in Rimini, eines älteren Baues, welcher auch im Innern eine neue Dekoration emp-



50. Inneres von S. Francesco in Rimini

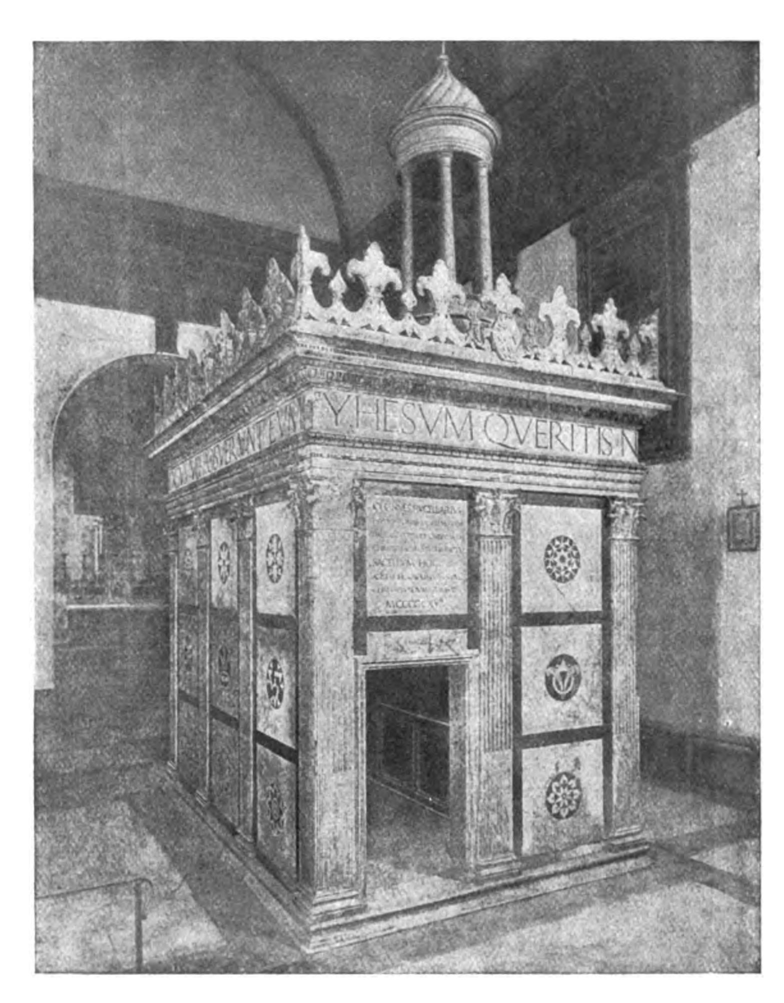
fing (Abb. 50), begnügte er sich nicht mit der Übernahme einzelner antiker Glieder, sondern er versuchte auch, der Front als einem geschlossenen Ganzen und den Seiten ein antikes Aussehen zu geben (Abb. 51). Dort haben wir die Motive eines römischen Triumphbogens, hier Nischen zwischen bogenbedeckten Pfeilern, zur Aufnahme von Sarkophagen als Grabstätten für berühmte Männer der Stadt. Im Äußern wie im Innern ist das Bauwerk ein lebendiger Ausdruck der die Epoche beherrschenden Ruhmsucht und ihres Kultes der Persönlichkeit; daher es gewöhnlich als Tempio Malatestiano (nach dem Bauherrn Sigismondo Malatesta) bezeichnet wird. — Einer fingierten Nachbildung des Heiligen Grabes — inschriftlich für Giovanni Rucellai 1467 — in S. Pancrazio in Florenz (Abb. 52) gab er die Gestalt einer winzigen einschiffigen Basilika; die kannelierten korinthischen Pfeiler tragen ein streng antikes Gebälk, darüber steht ein auf Säulen ruhender offener Rundtempel. In Mantua, wo er sich 1459 und erneut 1463 aufhielt, entwarf er den Plan zu der schon damals aufgeführten Kirche S. Sebastiano als Zentralbau in Form eines griechischen Kreuzes und verstand es auch hier, bei bescheidenen Abmessungen einen monumentalen Eindruck zu erzielen. Die Kuppel ist eingestürzt, der Bau auch sonst in einem traurigen Zustand. Die erst nach seinem Tode begonnene Kirche S. Andrea ist hauptsächlich durch ihre im Anschluß an die Antike als Tempelfront konstruierte Fassade merkwürdig geworden. Aber das wirklich Bedeutende an ihr ist die innere Raumbehandlung. Ein einschiffiges Langhaus mit Seitenkapellen, von einem breiten Tonnengewölbe überspannt (1494), gibt uns einen Eindruck von Licht und Weite, der über die tatsächlichen Maße hinausgeht und der auf die nachfolgende Zeit von großer Wirkung gewesen ist (Abb. 53). Allerdings wird die Wirkung stark beeinträchtigt durch die dürftige Ausstattung: Putzbau und imitierende Dekoration mit zum



51. Alberti. S. Francesco in Rimini

Teil nur gemalten Kassetten. Das Herrschaftsgebiet der Markgrafen war nur arm. Alle übrigen Teile wurden viel später hinzugefügt, das Querschiff und der Chor kurz vor 1600, die Kuppel 1782.

Die Brüder Sangallo. Durch Alberti erreichte die Antike eine gesteigerte Bedeutung für die Renaissance; das Bau-Ideal der Zeitgenossen, die einschiffige, kreuzförmige Kuppelkirche, gewann eine greifbare Gestalt. Es ist seitdem nicht wieder aus der Phantasie der Renaissancekünstler geschwunden, wurde nach Alberti zunächst von dem Brüderpaare Giuliano (1445—1516) und Antonio da Sangallo dem Älteren (wahrscheinlich 1455—1534) festgehalten. Von Giuliano rührt die kleine Kirche der Madonna delle Carceri in Prato her, ein griechisches Kreuz mit Tonnengewölben und Kuppel sowie glasierter Friesdekoration, weiß auf blau, im Innern (1491 vollendet). Auch für die 1489—92 erbaute, höchst zierliche achteckige Sakristei von S. Spirito in Florenz (Abb. 54) hat er das Modell geliefert. Hier folgte er den von Brunelleschi in seiner Alten Sakristei gegebenen Anregungen. Die Anlage ist zweigeschossig. Die Wände des Untergeschosses zeigen Nischen und sind mit Pilastern eingefaßt, die sich in kleinerem Maßstab auch im zweiten Geschoß wiederholen; darüber liegt eine achtteilige Fächerkuppel mit Rundfenstern in den Lünetten, die wie bei der Cappella Pazzi in die Gewölbekappen einschneiden. Die Ausführung des Baues, der zu den anmutigsten Werken der Zeit gehört, lag wesentlich, da der vielbeschäftigte Giuliano oft abwesend war, in den Händen von Cronaca; das Modell der Kuppel aber lieferte Antonio del Pollajuolo 1495. Auf Giuliano und Cronaca gemeinsam geht auch die überaus reizvolle oblonge Vor-



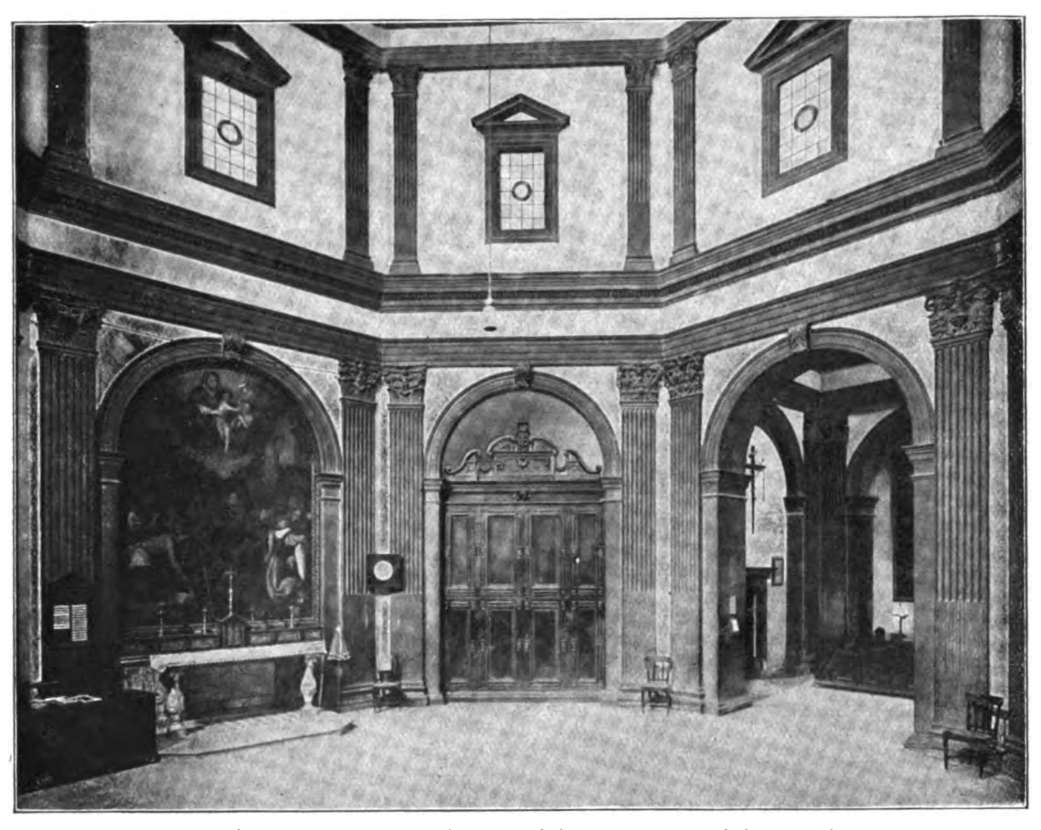
52. Alberti. Heiliggrabkapelle. Florenz, S. Pancrazio

halle zurück, die sich zwischen Sakristei und Kirche legt: je sechs Säulen tragen ein ganz reich mit Kassetten dekoriertes Tonnengewölbe. Nur wenig später (1494—1509) hat Ventura Vitoni für die Kirche der Madonna dell' Umiltà in Pistoja eine sehr ähnliche Anlage gewählt: oblonge Vorhalle mit Tonnengewölben, zwischen ihnen eine Mittelkuppel, und achteckiger Hauptraum mit eleganten korinthischen Wandpilastern, aber das Ganze von bedeutenden Maßen. Die später von Vasari gebaute Kuppel lastet dunkel auf dem Innern, aber ihr äußerer Umriß läßt sich aus dem Stadtbild doch nicht mehr fortdenken. Cronaca gehört auch noch die anmutig-schlichte Kirche S. Francesco al Monte, unter S. Miniato, einschiffig mit offenem Dachstuhl, die Michelangelo La bella villanella zu nennen pflegte. In noch reicherer Entwickelung des Grundrisses und der Kuppelform schuf sodann Antonio eine Kirche in Montepulciano (Abb. 55), welche aber schon in das nächste Jahrhundert (seit 1518) fällt und nur noch in der Dekoration an die Frührenaissance erinnert.

Siena und Pienza. Verwandt mit Florenz ist Siena, wie in vielen anderen Beziehungen, so auch in seinen Palastbauten. Die bedeutendsten sind denn auch von florentiner Meistern entworfen. Der Architekt der Piccolomini, Bernardo Rossellino, hat ihnen die beiden Paläste, jetzt Nerucci und Palazzo del Governo genannt, entworfen, wenn auch der



53. **Alberti. Inneres von S. Andrea zu Mantua**



54. Giuliano da Sangallo und Cronaca. Sakristei von Santo Spirito in Florenz

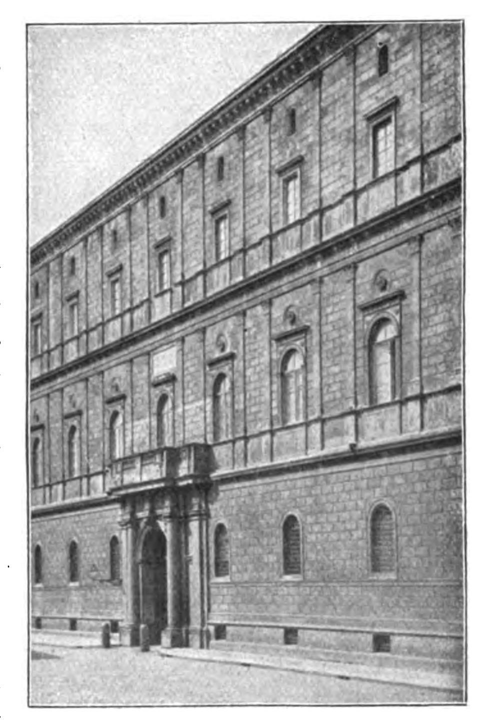
zweitgenannte erst 1469, fünf Jahre nach des Meisters Tode, zu bauen begonnen worden ist, und der dritte künstlerisch hervorragende, der Palazzo Spannocchi, ist als Werk des Giuliano da Majano gesichert (begonnen 1473). Kein Wunder also, wenn auch hier, selbst bei bescheidenen Dimensionen, eine bedeutende Wirkung erreicht ist. Von Siena und Florenz, den beiden Hauptorten toskanischer Kunstübung, ist wieder Pienza abhängig, die Heimat des Aeneas Silvius Piccolomini (Pius II.). Die herkömmliche Meinung spricht ihm Kunstverständnis zu. In seinen selbstgefälligen Memoiren, den »Kommentarien«, beschreibt er in behaglicher Breite seinen Palast — in seiner Fassade eine vergröberte Nachbildung des Palazzo Rucellai in Florenz — bis in die geringsten Details und die intimsten Gemächer, aber alles nur nach Wohnlichkeit und Hygiene. Für seinen Dom wählte er die Anlage einer Langkirche mit drei gleich hohen Schiffen, wie er sie in Österreich gesehen hatte, um der Helligkeit willen. Drinnen sollte alles hübsch rein und weiß und leer sein, nicht beeinträchtigt durch plastischen Schmuck oder Bilder. Das Innere ist gotisch, davor liegt eine plumpe Renaissancefassade. Nach dem Eindruck seiner Worte scheint der Papst alles Verdienst für sich selbst zu beanspruchen. Es ist auch danach ausgefallen. Baumeister werden nicht genannt. Nur einmal erwähnt er den Florentiner Bernardo — Rossellino — und zwar nur, weil er ihn wegen Überschreitung der Voranschläge gegen seine Kardinäle habe in Schutz nehmen müssen. Immerhin gewährt die Vereinigung dieser Bauten: Dom, Palast, Stadthaus, nebst den Wohnsitzen für den Bischof und für die Domherren, alle um einen kleinen Platz gelagert, dessen Brunnen selbst Rossellino entworfen hat, ein selten geschlossenes Bild der besten Frührenaissance.



55. **Antonio da Sangallo d. Ä. Madonna di S. Biagio in Montepulciano**

Rom. Seit dem Pontifikat des Toskaners Nikolaus V. (1447—55) regte sich auch in Rom eine neue Bautätigkeit. Wäre es nach den Wünschen dieses »Humanisten auf dem päpstlichen Throne« gegangen, so hätte Rom schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts alle Städte Italiens an monumentaler Pracht überragt. Der Papst wollte die Peterskirche umbauen und den Vatikan erweitern; er dachte daran, einen neuen Stadtteil von der Engelsburg bis zur Peterskirche zu schaffen. Aber noch versagten die Mittel zu so großartigen Plänen. Mit Florenz verglichen erscheint die Bautätigkeit in Rom von Nikolaus V. bis auf Sixtus IV. (1471 bis 1484) ziemlich dürftig. Fremde Kräfte werden in der Regel herangezogen. Bald kürzer, bald länger verweilen toskanische Architekten, oft nur als Scarpellini (Steinmetzen) bezeichnet, in Rom, um die Pläne der Päpste auszuführen, so, außer Bernardo Rossellino, ein anderer Bernardo (di Lorenzo), Giacomo da Pietrasanta, Giovannino de' Dolci, der für Sixtus IV. die höchst einfache Sixtinische Kapelle ausführte, die allein durch die Maler ihre Berühmtheit erlangt hat. Sie wurden sowohl bei dem Kirchenbau, wie bei dem Palastbau (Pal. S. Marco) und bei der Anlage von Fortifikationen beschäftigt. Von den Kirchen und Kirchenfassaden (S. Agostino, S. Maria del Popolo, S. Pietro in Vincoli) macht keine einzige einen bedeutenden Eindruck, noch spricht sich in ihnen irgendwelcher neue Gedanke aus. Das hervorragendste Werk bleibt der von Paul II. noch als Kardinal 1455 begonnene Palazzo di Venezia, als dessen Baumeister jetzt Giacomo da Pietrasanta gilt. Das Äußere (ohne Rustika) wirkt durch die einfach großen Verhältnisse, im Hofe sind unmittelbare Einflüsse der römischen Bauten (Kolosseum) nachweisbar. Hier sind in den beiden Geschossen zuerst Pfeilerhallen mit Halbsäulen — toskanischer Ordnung unten, korinthischer oben — zur Anwendung gelangt. Kurz vor dem Ende des Jahrhunderts entstand

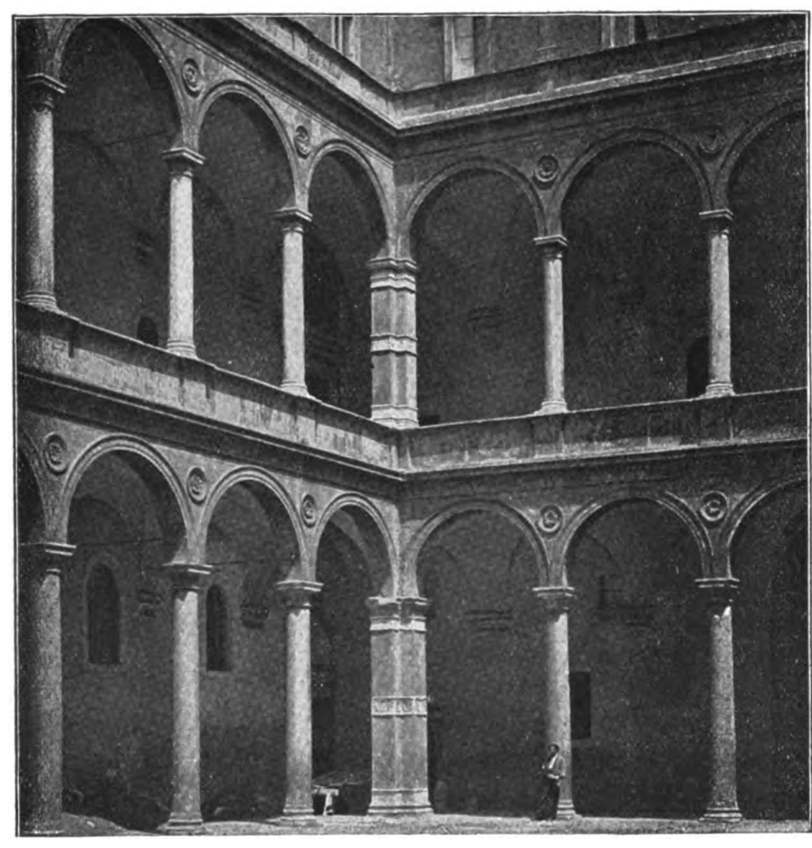
die Cancelleria, welche, die Kirche S. Lorenzo in Damaso einschließend, bis vor kurzem als das früheste von Bramante in Rom ausgeführte Bauwerk galt. Neuere Forschungen haben aber ergeben, daß der Bau schon 1496 zum Beziehen fertig war; Entwurf und Ausführung rühren von einem florentinischen Architekten her, den wir noch nicht kennen. Das Erdgeschoß ist in einfacher Rustika gehalten, das Hauptgeschoß durch eine reichere Fensterarchitektur (Brüstung, Pilaster, Fries und Gesims) ausgezeichnet, die Wandflächen zwischen den Fenstern der oberen Stockwerke durch je zwei Pilaster belebt. Mit ihrem Formenwechsel, der feinen Abstufung der Flächen und Wandöffnungen, zeigt die Fassade eine glückliche Weiterbildung des im Palast Rucellai vorgebildeten Fassadentypus (Abb. 56). Nicht minder wirkungsvoll ist die Architektur des Hofes; es ist der letzte und zugleich schönste Säulenhof Roms: zwei Säulenhallen übereinander, die ein Obergeschoß tragen (Abb. 57); die dorischen Säulen wurden unzweifelhaft einem antiken Bauwerk entlehnt. Die Hauptmotive der Cancelleria finden sich in dem unmittelbar danach begonnenen Palazzo Giraud (Torlonia), jedoch mit bedeutsamen und nicht glücklichen Abweichungen im Verhältnis der Stockwerke wiederholt.



56. Palazzo della Cancelleria, Rom

Als schönste Fürstenwohnung galt aber den Zeitgenossen kein florentinischer oder römischer Palast, sondern das in seinen besten Teilen von dem Dalmatiner Luciano da Laurana († 1479) gebaute Schloß von Urbino, begonnen vor 1447, seit 1465 von Laurana fortgeführt, äußerlich einer mittelalterlichen Burg verwandt, im Schloßhofe und in der inneren Dekoration von scharf ausgeprägtem und glänzend entwickeltem Renaissancecharakter. An der klassischen Feinheit der Verhältnisse und dem Adel der Profilierung hat sich das Auge des jungen Bramante geschult. Ein weiteres Werk Lauranas ist der urbinatische Palast in Pesaro, begonnen vor 1465 (Abb. 58). Wie großartig wirkt der schlichte Bau, wie geschickt ist durch das hohe Zwischenglied die Ungleichheit in der Zahl der Arkaden und der kolossalen Fenster für das Auge verdeckt. Laurana war der Lehrer Bramantes und ein Vorgänger der Hochrenaissance wie Alberti.

Oberitalien. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts geht Florenz und weiterhin Toskana allen anderen Landschaften Italiens an Kunsteifer und Raschheit der Entwickelung voran; in der zweiten Hälfte stellt sich bereits ein vollständiges Gleichgewicht her, und mehrere Provinzen Italiens stehen nahezu auf gleicher Linie mit Florenz. So namentlich Ober-Italien, wohin zwar auch florentinische Einflüsse (Michelozzo) reichen, welches aber dennoch im ganzen eine große Selbständigkeit bewahrt. In Mailand errichtete seit 1456 der Florentiner Antonio Averlino (Filarete) für Francesco Sforza das großartig angelegte Ospedale Maggiore, ein Krankenhaus, wie es bis dahin keine Stadt der Welt besaß. Ein glühender Verehrer Brunelleschis (sein höchst originell eingekleideter Traktat über die Architektur gibt uns ein allseitig durchgeführtes Programm der »antiken« Bauweise), mußte er sich



57. Hof der Cancellaria in Rom

hier den Ansprüchen der von ihm bekämpften einheimischen Gotiker fügen, ebenso wie es Michelozzo in dem ebenfalls 1456 im Auftrag des Cosimo de' Medici begonnenen Banco Mediceo getan hatte. An beiden Bauten haben die typisch oberitalienischen spitzbogigen Fenster, die mit reichen Terrakottaornamenten eingerahmt sind, weitgehende Verwendung gefunden. Als höchste Autorität unter den Lebenden gilt dem Filarete Leon Battista Alberti, »der Meister im Zeichnen, welches die Grundlage und der Zugang zu jeder mit Händen gemachten Kunst ist«. Das sind Vorzeichen auf Leonardo da Vinci!

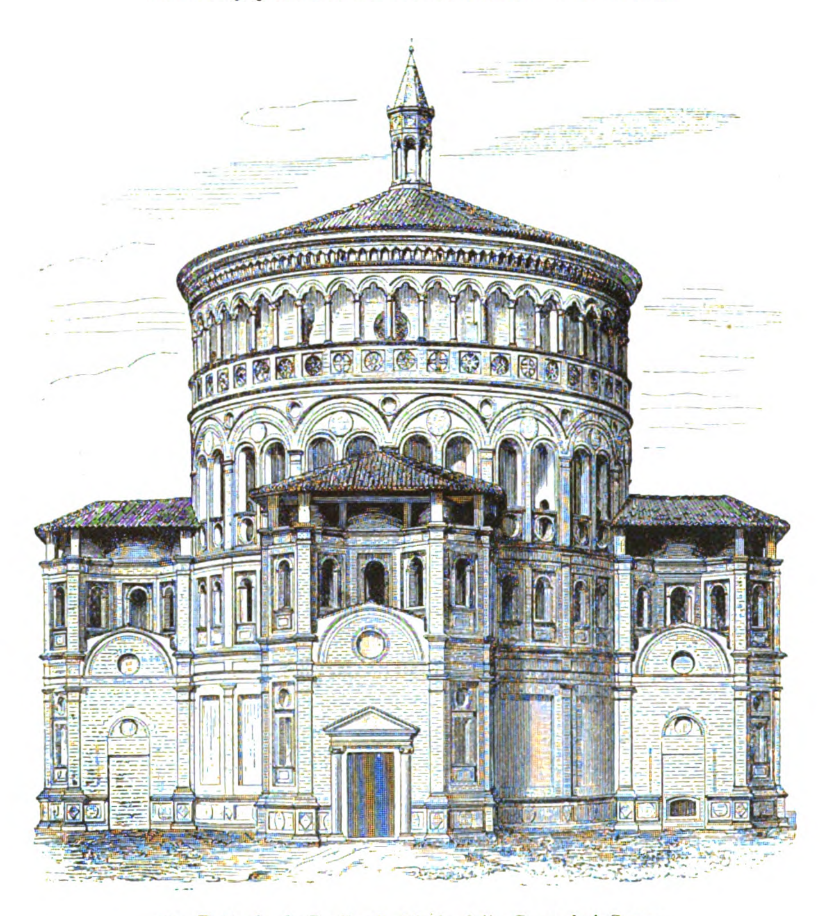
Eine reichere Bautätigkeit entwickelte sich dann unter dem Regenten und späteren (1494) Herzoge Lodovico il Moro. Gemeinhin wird mit ihr der Name des Bramante verknüpft, der in den siebziger Jahren nach Mailand gekommen war, um dort zunächst sich als Maler zu betätigen, und, seit 1476 als Hofarchitekt des Moro, hier bis zu dessen Sturze verweilte. Bramantes wahre Größe lernt man aber erst aus seinen römischen Werken kennen. Was er in Mailand schuf, wird am besten als Vorbereitung auf seine, wenn auch kurze, doch glänzende römische Laufbahn gefaßt und im Zusammenhange mit dieser geschildert werden. Schwieriger ist die Lösung der Frage, welchen Umfang sein unmittelbarer oder mittelbarer Einfluß auf die lombardische Architektur hatte, wer von den vielen Architekten in Ober-Italien zu seinen Schülern gerechnet werden muß. Gewiß richteten sich die Augen der Fachgenossen auf den hervorragenden Mann, und sein Beispiel wurde für viele maßgebend. Als ebenso gewiß darf man annehmen, daß bei den Bauten, die der Moro selbst aufführen ließ, sein Rat in Anspruch genommen wurde. Minder sicher ist, ob er seine Dienste auch anderen Bau-



58. Luciano da Laurana. Palazzo Prefettizio in Pesaro

herren, z. B. Klöstern, widmen konnte, und ob er imstande war, die hier herrschenden Traditionen zu durchbrechen. Der Zweifel regt sich um so stärker, als Bramante in der Lombardei, nach den ihm zugeschriebenen Werken zu schließen, keinen geschlossenen Stil entwickelte, sondern mehr durch die feine Zeichnung der Glieder, die größere Harmonie der Verhältnisse und die vornehme Einfachheit in der Anordnung der einzelnen Teile, als durch neue Formen wirkte. Jedenfalls darf der Einfluß des landesüblichen Materials, des Backsteines, nicht gering angeschlagen werden. Auf ihn lassen sich viele gemeinsame und nicht unwichtige Züge der lombardischen Renaissance zwanglos zurückführen. Der Pfeilerbau herrscht vor, die Kreislinie und die Halbkreislinie werden bei der Bildung der Grundrisse gern angewendet, die Dekoration wird mit Hilfe der Farbe durchgeführt. Auch die Kuppel, zunächst die polygone, flachgedeckte, ist diesem Stile nicht fremd. Als ein gutes Beispiel des lombardischen Backsteinbaues darf die von Giovanni Battagio da Lodi 1490 entworfene, von einem lokalen Architekten 1500 vollendete Kirche S. Maria della Croce bei Crema gelten (Abb. 59), innen achteckig, außen rund und mit Vorbauten. Die Flachkuppel, außen mit offenem Säulenumgang und einer den Scheitel krönenden Laterne, zeigt eine nahe Verwandtschaft mit der Kuppel von S. Maria delle Grazie in Mailand, deren Bau man früher Bramante zuschrieb. Sie ist aber erst im 16. Jahrhundert nach seinen Entwürfen ausgeführt worden.

Das Prachtwerk der lombardischen Renaissance bleibt aber die Fassade der Certosa bei Pavia, weniger durch die Kunst der Konstruktion, als durch den Reichtum der üppigsten Marmordekoration ausgezeichnet (Abb. 60), so daß die Architektur nur als der Hintergrund für den plastischen Schmuck erscheint. Giovan Antonio Amadeo hat an der Ausführung des Entwurfes den größten Anteil; etwa die Hälfte des Skulpturenschmucks, der Reliefs und

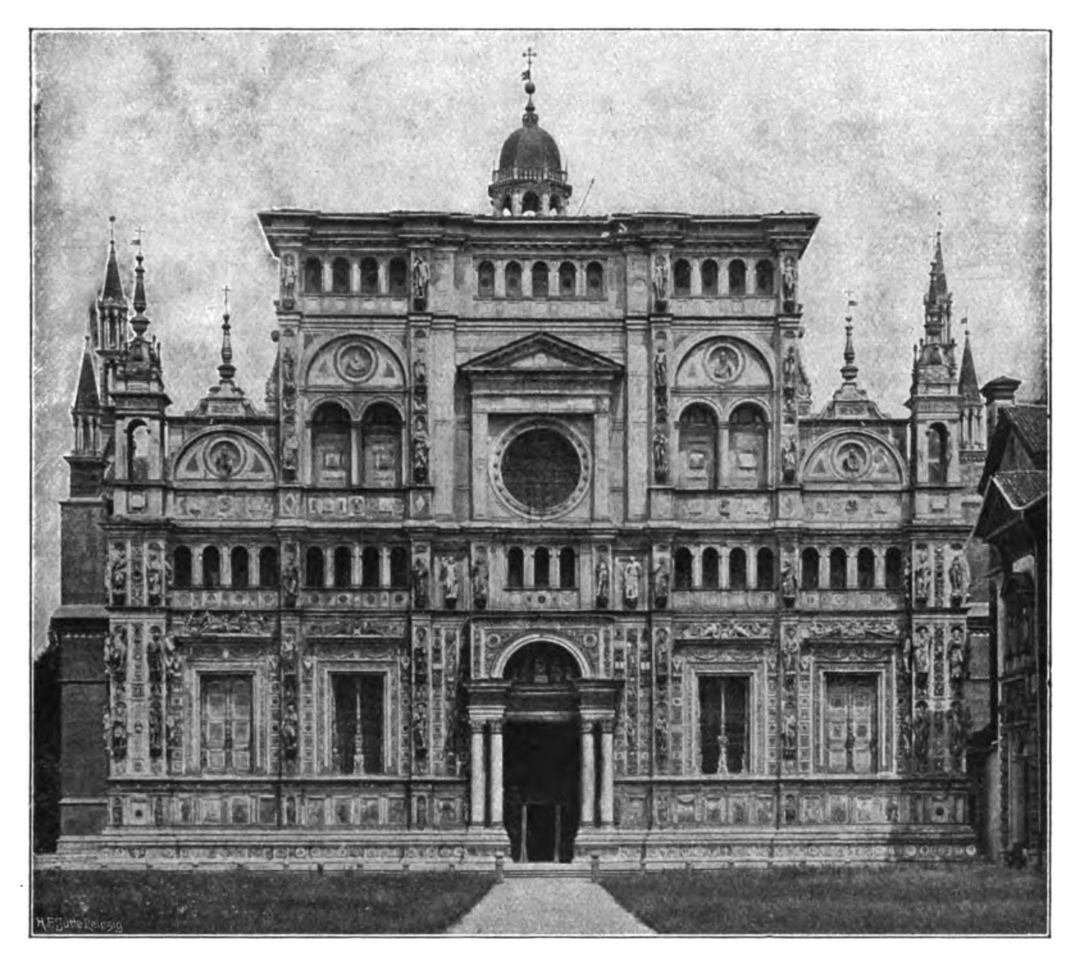


59. Battagio da Lodi. S. Maria della Croce bei Crema

der reichen ornamentalen Zieraten ist von ihm in fast zehnjähriger Arbeit (1491—99) gefertigt, während die andere Hälfte von den Brüdern Mantegazza herrührt und Benedetto Briosco das Hauptportal geschaffen hat. Hier hat namentlich an der Dekoration der vier großen, von kandelaberartigen Säulen geteilten Fenster Amadeo einen verschwenderischen Reichtum der Erfindung entfaltet.

Wesentlich verschiedene Baugruppen, durch reiche Bemalung der Bauglieder ausgezeichnet, lernen wir in Parma und Piacenza und dann wieder in Ferrara kennen. Die Kirche S. Francesco in Ferrara, von Biagio Rossetti 1494 begonnen, geht auf den Typus der Säulenbasiliken zurück, dabei sind aber Mittel- und Seitenschiffe mit einer Reihe von niedrigen Kuppelgewölben bedeckt und den Seitenschiffen Kapellen angereiht. Die schwülstige Innendekoration gehört der neuen Kunstweise an, während der Grundriß noch den Typus der lombardischen Ordenskirchen des 14. Jahrhunderts aufweist.

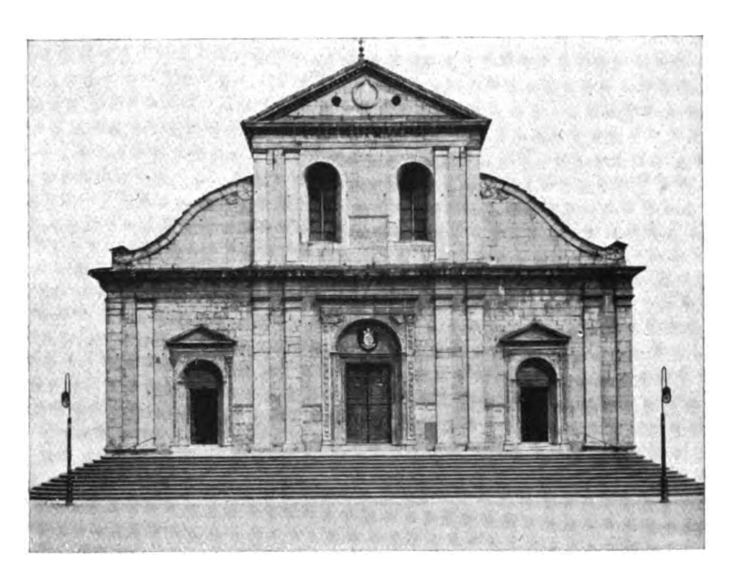
Nicht wegen seines künstlerischen Wertes oder seiner dekorativen Pracht, sondern wegen des eigentümlichen Fassadentypus, der sich an römischen Kirchen (S. Maria del Popolo, S. Agostino usw.) wiederfindet und für kleinere Kirchen fast zur Regel wird, muß noch ein Bauwerk Ober-Italiens hervorgehoben werden: der Dom zu Turin. Der Mittelbau hat zwei Geschosse und ist durch Halbgiebel, ähnlich wie bei S. Maria Novella in Florenz, mit den Seitenschiffen verbunden (1492—98 erbaut von Meo [Amadeo] del Caprina aus Settignano [Abb. 61]).



60. Die Certosa bei Pavia

Wie für den Kirchenbau, so ist Ober-Italien für den Palastbau eine reiche Pflegstätte geworden. In Bologna wurde in dem üblichen Material (Backstein) und in der hergebrachten Weise (das Erdgeschoß als offene Halle behandelt) eine Reihe von Palästen im Laufe des 15. Jahrhunderts errichtet. Man darf keine strenge Gliederung nach antiken Motiven erwarten, auch keine große Mannigfaltigkeit der Anlage suchen. Dagegen wird das Auge oft durch den reichen Fenster- und Bogenschmuck erfreut, und die Phantasie, indem sie die Einrichtung dieser Bauten mit dem Volksleben in Verbindung bringt, angenehm angeregt. Eine Ausnahme bildet hier durch die fehlende Halle der Palazzo Bevilacqua, dessen steinerne Quadern mit besonderer Sorgfalt in der sog. Diamantrustika — nach welcher ein für ein Mitglied des Hauses Este in Ferrara erbauter Palast seinen Namen »Palazzo de' Diamanti« erhalten hat — behandelt sind, 1481 begonnen. Der in Backstein erbaute Hof mit doppelgeschossiger Loggia gehört zu den schönsten, die man in Italien sehen kann.

Auch die Kommunalbauten, der Stolz der lombardischen Städte im Mittelalter, sind in der Renaissanceperiode glänzend vertreten. Sie imponieren nicht durch Größe und Ausdehnung, behalten auch ihren alten Charakter mit der offenen Halle im Erdgeschosse bei, steigern aber durch die Fülle und die Zierlichkeit der Dekoration die heitere Wirkung. Der Palazzo Municipale in Brescia (Abb. 62), wie die Loggia del Consiglio in Verona (Abb. 63)



61. Meo del Caprina. Der Dom in Turin

fallen zwar schon in das 16. Jahrhundert; aber ihrem ganzen Wesen nach, in der Behandlung der Pfeiler und Wandfelder, gehören sie noch zu den Schöpfungen der Frührenaissance. Dahin weist sie auch die Vorliebe für aufgemalte Ornamente. Das Stadthaus zu Brescia, 1492 angeblich nach dem Entwurf des Tommaso Formentone begonnen, wurde erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter Mitwirkung Sansovinos und Palladios vollendet. Die Loggia in Verona ist ein Werk des Fra Giocondo (um 1435—1514), des vielgereisten und vielkundigen Mannes, für dessen unendlichen Tätigkeitstrieb die Vaterstadt zu eng war.

Venedig. Die venezianische Architektur des 15. Jahrhunderts kann so wenig wie die frühere und die spätere ihre durch Bodenbeschaffenheit und Sitte bedingte Eigentümlichkeit aufgeben. Nur das dekorative Gerüste wird der Renaissance entlehnt und der überlieferten Konstruktion angepaßt. Mit besonderer Vorliebe pflegt man die Inkrustation, belegt die Flächen mit bunten Steinscheiben, füllt die Pilaster mit Arabesken aus. Der venezianische Renaissancestil verdient eher den Namen einer Felder- als einer Gliederarchitektur. Nicht die Kraft oder die Schönheit der Bauglieder bestimmen die Wirkung eines Werkes, welche vielmehr wesentlich auf dem farbigen Reiz der mannigfachen Felder, auf dem Reichtum des Flächenornamentes beruht.



62. Palazzo Municipale in Brescia



63. Fra Giocondo. Loggia del Consiglio in Verona

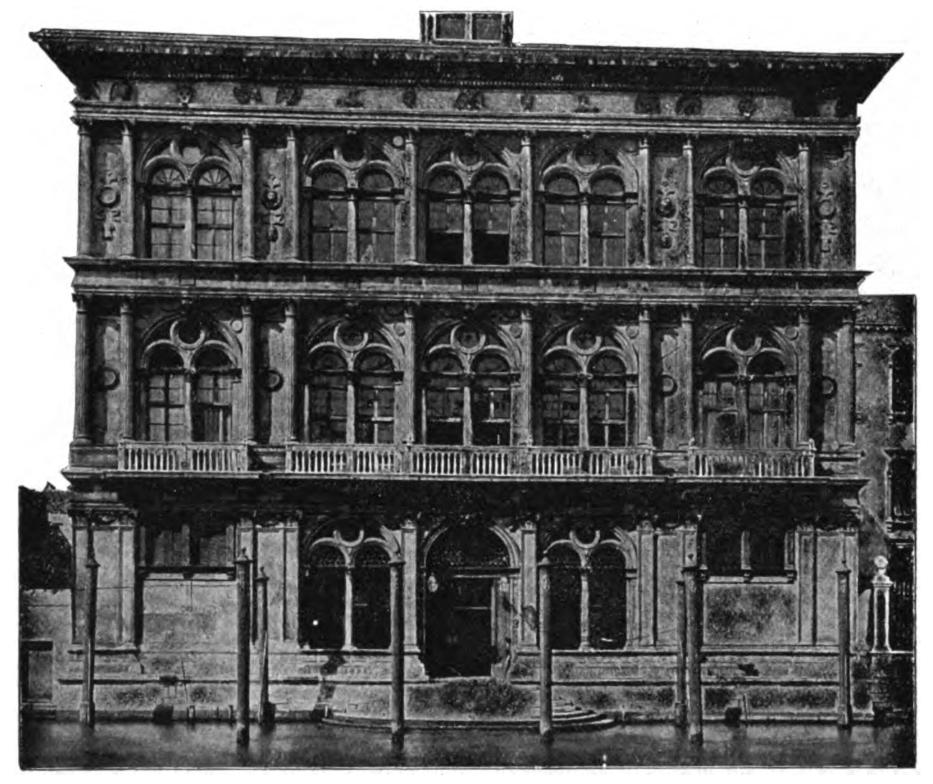
Der Name einer Künstlerkolonie, der vom Luganer See stammenden Lombardi, kehrt in der venezianischen Baugeschichte des 15. Jahrhunderts regelmäßig wieder. Doch sind nur drei dieses Namens von hervorragender Bedeutung: Pietro (di Martino) Solari (um 1435—1515) und dessen Söhne Antonio († 1516) und Tullio († 1532). Allen dreien werden wir später in ihrer Eigenschaft als Bildhauer wieder begegnen. Ihr gemeinsames Werk, die Kirche S. Maria de' Miracoli (Abb. 64), ist unstreitig die zierlichste Schöpfung der venezianischen Frührenaissance (1489 vollendet). In ganz bescheidenen Verhältnissen, einschiffig mit quadratischem Chor, errichtet, entzückt sie das Auge durch den malerischen Schmuck der Fassade und den dekorativen Glanz des Chors. Pilaster fassen an der Fassade die mit buntfarbigen Füllungen belegten Felder ein; sie tragen im unteren Stockwerke ein gerades Gesims und schließen sich oben zu Bögen zusammen, über welchen sich der in Venedig so sehr beliebte, aus Byzanz stammende halbkreisförmige Giebel erhebt. Allerdings scheint hier weniger der Baukünstler als der Kunstschreiner seines Amtes gewaltet zu haben. Hauptwerke des gleichen Stiles sind die Fassade der Kirche S. Zaccaria, vollendet um 1490, bei der die glänzende Pracht der Erscheinung über die unsicheren Formen im einzelnen nicht hinwegzutäuschen vermag, und die Scuola di San Marco, vollendet 1495: auch hier das gleiche Bild von Eleganz bei empfindlichem Mangel an organischem Aufbau. An beiden Bauten hat der gleich zu nennende Coducci wesentlichen Anteil gehabt. Wesentlich gereifter ist das Verständnis für die Renaissanceformen an dem Bau der Scuola di San Rocco, begonnen 1517 von Bartolommeo Bon, in wesentlichen Teilen fortgeführt von Antonio



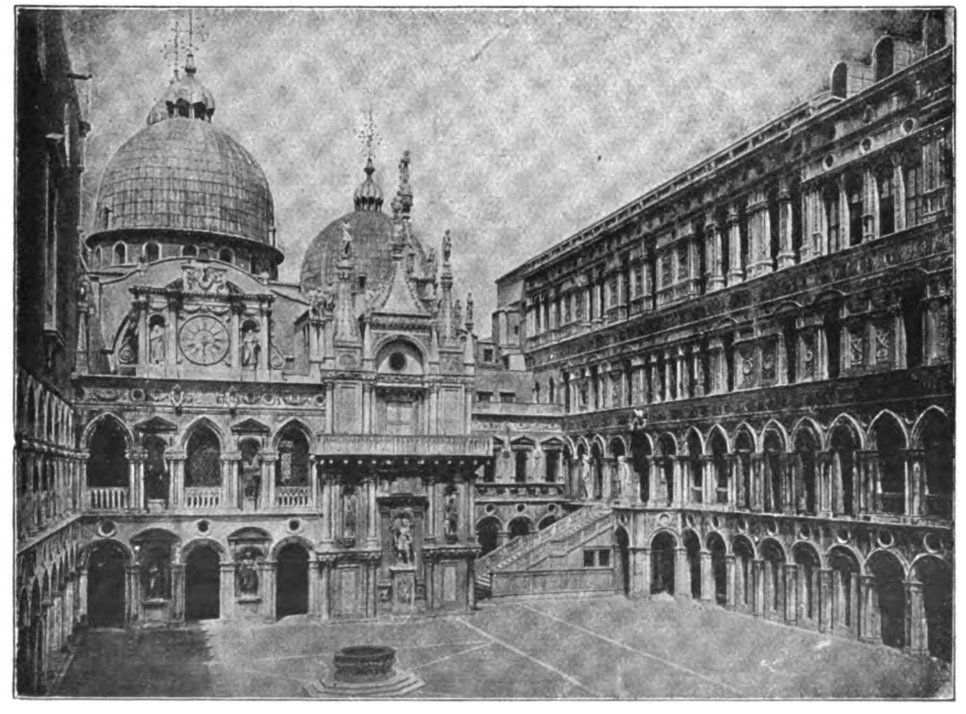
64. Lombardi. S. Maria de' Miracoli in Venedig

Abbondi (genannt Scarpagnino) 1517—49. Prächtige korinthische Säulen gliedern die beiden Stockwerke der Hauptfassade und treten mit ihrem Gebälk weit vor; zwischen ihnen sind prunkvolle Fenster breit gelagert (im Oberstock gekuppelt mit Dreiecksgiebel); eine Inkrustation mit farbigen Steinen belebt den istrischen Kalkstein, aus dem der Bau aufgeführt ist, ein königliches Werk, der stolzen Stadt der großen Maler ganz würdig.

Pietro Lombardi hat auch den Palast Vendramin-Calergi (Abb. 65) gebaut; der Entwurf rührt aber wahrscheinlich von dem zu jener Zeit (1480) in Venedig viel beschäftigten Moro Coducci († 1504) her. Nur im unteren Stockwerk prägt sich die übliche Dreiteilung in Mittelbau und zwei Flügel mit voller Deutlichkeit aus; die oberen Geschosse werden durch



65. Pietro Lombardi (?). Palazzo Vendramin-Calergi in Venedig



66. Rizzo, Lombardi und Scarpagnino. Hof des Dogenpalastes zu Venedig



67. Südliches Seitenportal am Dom zu Como

Säulen, statt der bis dahin üblichen Pilaster, gegliedert, zwischen welchen mächtige Rundbogenfenster sich ausbreiten.

Minder gelungen als die Paläste, deren mäßige Fronten sich trefflich zu dekorativer Bekleidung eignen, erscheinen die großen monumentalen Werke. Die Hofarchitektur im Dogenpalaste, begonnen von Antonio Rizzo (1484), fortgeführt von Pietro Lombardi bis 1511 und von Antonio Scarpagnino bis 1549, aber nur an einer Seite vollendet (Abb. 66), noch mit Spitzbogen im ersten Stockwerke, zeigt zwar weder Einheit in der Anlage, noch Folgerichtigkeit in der Gliederung. Aber schon um der großen historischen Erinnerungen willen, die sich hier einstellen, wird sie niemals aufhören, einen reichen und bedeutenden Eindruck zu machen.

Die venezianische, ja die ganze oberitalienische Architektur wird, wenn wir von den Bauten Bramantes absehen, erst durch ihre reiche Dekoration bedeutend. Diese läßt nicht allein die oft dürftige Gliederung vergessen, sondern sie übt auch an sich einen großen Reiz aus. Man weiß oft nicht, wo der Architekt aufhört, wo der Bildhauer beginnt, ob es sich um ein Werk der Baukunst oder der Plastik handelt. Solche Prachttore, vollständig mit Reliefs übersponnen, wie die von dem Dombaumeister Tommaso Rodari entworfenen Seitenportale des Domes zu Como (Abb. 67), finden in Mittelitalien nicht ihresgleichen. Unerschöpflich ist die Phantasie der Oberitaliener in der Erfindung ornamentaler Motive, die die Pilaster füllen und die Gesimse beleben. Gern wird noch die Wirkung durch die Farbe erhöht. So deutet schon die Architektur des 15. Jahrhunderts die Richtung an, welche die farbenreiche oberitalienische Kunst im folgenden Zeitalter einschlägt. Diese dekorative Kunst hat aber noch eine besondere historische Bedeutung. Sie war die Schatzkammer, aus welcher die deutschen Künstler der Renaissancezeit, Maler und Ornamentisten, unermüdlich ihre Anregungen holten. Hier hat Hans Holbein die Vorbilder für sein reiches ornamentales Schaffen gefunden.

2. Skulptur

Die Anfänge der Renaissance. Wie in der Architektur, so steht auch in der Plastik Florenz im Mittelpunkte der Renaissancebewegung. Aus dem Kreise der Bildhauer, die sich von dem Herkommen noch nicht völlig lossagen konnten, wie Bernardo di Piero Ciuffagni (1381—1457) und die am zweiten nördlichen Domportal seit 1407 tätigen Niccolo di Piero Lamberti aus Arezzo († 1456) und Nanni d'Antonio di Banco († 1421) treten als bahnbrechende Meister drei hervor: Lorenzo di Cione Ghiberti, Donato di Niccolo di Betto Bardi, gewöhnlich Donatello genannt, und Luca della Robbia.

Ihnen kommt von jenen zuerst genannten älteren Künstlern am nächsten Nanni di Banco. Er hat ein weiches Temperament, ein deutliches Schönheitsgefühl und trotz der in äußerlichen Dingen stark antiken Stilisierung, die er sich auferlegt, einen durchaus persönlichen Charakter. Seine Hauptwerke, sämtlich in Marmor ausgeführt, sind das Relief mit der »Gürtelspende« am zweiten Nordportal des Doms (seit 1414), in dessen Engeln er die Schönheit des Luca della Robbia gleichsam vorahnen läßt, der ursprünglich für die Domfassade bestimmte Evangelist Lukas (Abb. 73) sowie unter den Statuen an Or San Michele — von den Zünften gestiftet und deren Schutzheilige darstellend — der Bischof Eligius, die Vierheiligengruppe (diese Vereinigung bedeutender Gestalten sichtlich durch antike Figuren beeinflußt) und der Schusterpatron Philippus.



68. Brunelleschi. Opferung Isaaks. Bronzerelief
Florenz, Museo Nazionale

Der Einschnitt, der die Renaissance von der mittelalterlichen Kunstweise scheidet, ist in der Plastik nicht so scharf, wie in der Architektur. Brunelleschi galt schon bei seinen Zeitgenossen und mehr noch bald nach seinem Tode als der Erfinder des neuen oder auch als der Wiedererwecker des guten, alten Baustils. Von keinem der führenden Bildhauer wird ähnliches gesagt. Wenn wir etwa den »Memoiren« folgen, die Ghiberti am Abend seines Lebens über seine und seiner Vorgänger Kunst niederschrieb (S. 18), so gewahren wir allerdings ein hohes Selbstgefühl: »Wenig Werke von Bedeutung sind in unserem Lande, die nicht von meiner Hand gezeichnet oder angegeben worden wären«; daß er aber der Führer einer ganz neuen Richtung in der Plastik war, davon lesen wir kein Wort. Er hält sich für einen Nachfolger Giottos und der Giottesken. Alle streben nach einem Ziel: Naturnähe und Lebendigkeit. Das Höchste sind ihm die antiken oder, wie er sie nennt, die Skulpturen der alten Griechen; als deren Nachstrebende sieht er sowohl Giotto und seine Schüler, wie Andrea Pisano und

sich selbst an. So wenig brachte das schöpferische Zeitalter sich grundsätzliche Stilunterschiede und persönlich verschiedene Ausdrucksweisen zum Bewußtsein!

Die Konkurrenz um die Tür. Für unsere geschichtliche Betrachtung bedeutet die »Konkurrenz um die Tür« (1401/02) den Beginn der Renaissanceepoche der Plastik. Die zweite Tür des Baptisteriums sollte, entsprechend der ersten (S. 15), Reliefschmuck in Bronze bekommen, und zu einem Wettstreit, den die vorstehende Zunft, die Calimala, ausschrieb, fanden sich die besten Bildhauer von Florenz und Siena als Bewerber ein. Es waren sechs nach Ghiberti, und für die Arbeit an dem Proberelief — die Opferung Isaaks — war ein Jahr vorgesehen. Die beiden Arbeiten, zwischen welchen den Richtern die Wahl schwer fiel, haben sich erhalten. Sie rühren von Brunelleschi und Lorenzo Ghiberti (1378 oder 1381—1455) her (Abb. 68 u. 69). Brunelleschi ist lebendiger und an dramatischen Motiven reicher, auch komponiert er besser in den Raum. Bei Ghiberti aber ist alles schöner und gefälliger; zudem hat technisch sein in einem Stück gegossenes Bronzerelief den Vorzug: allein durch die glänzende Behandlung der Oberfläche mußte es die Augen des Preisgerichts bestechen, während die Arbeit seines Hauptkonkurrenten eines besonderen Reizes hier entbehrt. Als die Kommission sich im September 1403 für den »Goldschmied« — so wird er immer in den Urkunden genannt — Lorenzo entschied, tat sie dies nicht, weil sie Brunelleschi geringer schätzte, sondern weil dieser nicht mit jenem gemeinsam den Auftrag übernehmen wollte. So stellte denn Ghiberti in den Jahren bis 1424 die Pfortenreliefs her, mit zwanzig Geschichten aus dem Leben Christi und mit acht Einzelgestalten von Evangelisten und Kirchenvätern.



69. Ghiberti. Opferung Isaaks. Bronzerelief
Florenz, Museo Nazionale

Ghiberti. Ghibertis Bronzetür, sowie die Statuen verschiedener Künstler außen an Or San Michele, bezeichnen eine Wendung in der Geschichte der italienischen Plastik. Nicht die Anlehnung an die Antike ist das Neue, was in die Kunst hineingebracht wird. Viel stärker spricht die gotische Überlieferung hier ein entscheidendes Wort. Wie bei Andrea Pisano sind die Darstellungen fest in den Rahmen eines gotischen Vierpasses gebracht. Die Gestalten zeigen vielfach die typische Biegung der Hüftlinie und die Gewänder schwingen langschleppend aus. Die Antike wird etwa nur im dekorativen Beiwerk, in einzelnen an römische Vorbilder erinnernden Trachten und hier und da wohl auch in Gewandmotiven nachgeahmt. Charakteristischer wirkt aber die unmittelbare und reiche Lebendigkeit in der Schilderung. Sie setzt genaues Naturstudium voraus, sie verleiht den Köpfen und Gestalten



HAUPTTÜR DES BAPTISTERIUMS ZU FLORENZ. VON GHIBERTI

ein porträtartiges Gepräge, sie geht auf besonderen Ausdruck, auf verständliche und richtige Bewegungen aus und sammelt gern die Einzelzüge zu einem geschlossenen Charakterbilde. Über der energischen Wiedergabe eines innerlich bewegten Lebens werden zuweilen Anmut und Schönheit der Erscheinung vernachlässigt; doch zeigen die nackten Figuren, daß auch nach dieser Seite hin der Sinn erschlossen war. Dagegen hat das Streben nach Naturnachahmung zu einer malerischen Auffassung des Reliefs geführt, welche der ganzen Renaissanceperiode eigen bleibt, und darin weicht die Renaissanceplastik am meisten von der Antike ab. Dieser Reliefstil Ghibertis, der weder griechisch noch römisch ist, sondern durcheinander flach und hoch, hält die Mitte zwischen der ganz flachen Erhebung, die für Ghiberti nicht malerisch genug gewesen wäre, und dem stark erhabenen Relief der römischen Sarkophage und Triumpbögen, das mit seinem Figurengedränge leicht unruhige Bilder schafft.

Gleich nach Vollendung der zweiten Tür wurde ein Vertrag über die dritte, die jetzige Haupttür, dem Dom gegenüber, abgeschlossen. Leonardo Bruni, wohl der achtungswerteste unter den Humanisten dieser Zeit und seit 1427 auch Staatsschreiber der Republik, gab das Programm (er war in die Calimala aufgenommen): die Gegenstände sollten lehrhaft und leicht verständlich sein, dabei mannigfaltiger und für das Auge gefälliger Ausgestaltung fähig. Ursprünglich sollten es zwanzig Geschichten und acht Propheten werden, also achtundzwanzig Reliefs, wie bei den ersten beiden Türen. Dann wurde das Programm geändert. Der gelehrte Kamaldulenser und spätere Ordensgeneral Traversari schreibt darüber in einem seiner unzähligen Freundesbriefe. Der Gute redet sich ein, nun sei alles wohl besorgt, da ein so kenntnisreicher Mann die Aufgabe gestellt und zu überwachen versprochen habe. Daß dazu auch ein Künstler gehörte, und daß dieser Künstler Ghiberti war, wird nicht erwähnt. Im Sommer 1447 waren alle Reliefs fertig; 1452 wurde die Tür geweiht.

Die »Pforten des Paradieses«, wie Michelangelo sie nannte, geben eine ganz neue Erscheinung, nach Einteilung, Inhalt und Stil (Tafel III). Die ursprünglich reich vergoldete Tür wird von einem kräftigen Rahmen mit Ranken und Fruchtschnüren eingefaßt, welche aus Vasen emporsteigen und von allerhand Getier belebt sind. Auch jeden Türflügel umschloß er mit einem ornamentalen Rahmen, der in Nischen kleine alttestamentliche Figuren und porträtmäßig erfaßte Köpfe zeigt. Diese auch technisch vollendeten Schöpfungen plastischer Kleinkunst gehören wegen der lebendigen Natürlichkeit des Ausdrucks, der Feinheit der plastischen Motive und der Schönheit der Ausführung zu dem Besten, was die Renaissance geschaffen hat. In je fünf Feldern auf jedem Flügel schildert er Szenen aus dem Alten Testament von der Erschaffung des ersten Menschenpaares bis zum Besuche der Königin von Saba bei Salomo. Kühn bricht er mit der überlieferten Kompositionsweise. Das Studium der Antike ist in der Gewandung am meisten erkennbar, hemmt aber nicht das frische Naturgefühl des Künstlers, der hier erfolgreich mit der Malerei zu wetteifern versucht: hatte er doch seine künstlerische Laufbahn als Maler begonnen (in Rimini). So zeigt z. B. das oberste Feld des linken Türflügels (Abb. 70), gerade wie die gleichzeitige Malerei, eine Reihe verschiedener Szenen von der Erschaffung Adams bis zur Vertreibung aus dem Paradiese in einem Rahmen vereinigt; die vordersten Figuren sind beinahe in voller Rundung, die zurücktretenden flach und in allen Dimensionen kleiner gearbeitet. Da lag die Absicht vor, die Wirkungen der malerischen Perpektive auf die Reliefdarstellung zu übertragen. Auch diese Behandlung des Hintergrundes, seine Ausfüllung mit landschaftlicher und architektonischer Staffage und die Abstufung der Komposition nach der Tiefe zu, blieb für lange Zeit mustergültig. »Von allen meinen Werken«, schreibt Ghiberti, »ist dies das originellste, das ich geschaffen habe, und es ist mit dem höchsten Aufwand von Kunst, Formgefühl und Erfindung durchgeführt worden.

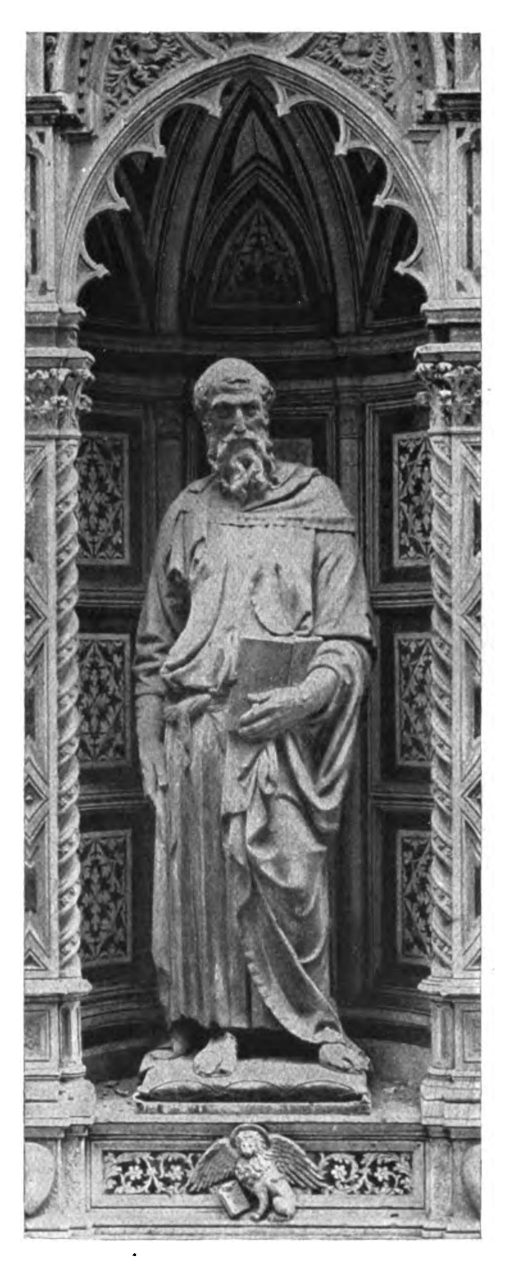


70. Erschaffung der Menschen und Vertreibung aus dem Paradiese
Von der zweiten Tür Ghibertis am Baptisterium (Haupttür) in Florenz

In dem gleichen malerischen Reliefstil hat Ghiberti noch einige andere Arbeiten ausgeführt; außer den beiden Darstellungen für das Taufbecken in Siena, von dem später die Rede sein wird, die drei Wunderszenen, mit denen die Front und die beiden Seitenwände des Bronzeschreines für die Gebeine des h. Zenobius im Florentiner Dom geschmückt sind (1439—42) und das einfach-edle Relief, mit dem er den Schrein der Gebeine dreier Märtyrer schmückte (1428, jetzt im Museo Nazionale in Florenz): zwei schwebende Engel halten zwischen sich einen Kranz mit der Inschrift. Selten klingt antiker Wohllaut in der Frührenaissance so rein, wie in diesem Werk.

Von Ghibertis Bronzestatuen an Or San Michele: Johannes, Matthäus und Stephanus, ist die erste 1414, die letzte (Abb. 71) 1428 in Erz gegossen worden. Es sind also Werke seiner reifen Jugendzeit, die neben der Arbeit an der zweiten Tür hergehen. Man muß sie mit dem Markus des Donatello (1411 bestellt; Abb. 72) vergleichen, um den Gegensatz zwischen den beiden Künstlern und die Eigentümlichkeit Ghibertis zu erfassen. Die größere formelle Schönheit hat der Stephanus; das tiefere Leben, den schärfer ausgeprägten Charakter offenbart der Markus. Wenn so einer das Evangelium schriebe, so müßte man es wohl glauben, sagte später Michelangelo. Welche Vorstellung sich Ghiberti von edler Männlichkeit machte, hat er aber am besten in der Gestalt des Matthäus verkörpert. Hier sind antike Formvorstellung und gotische Vergeistigung so rein miteinander verschmolzen, wie es nur ausnahmsweise einem Künstler geglückt ist.







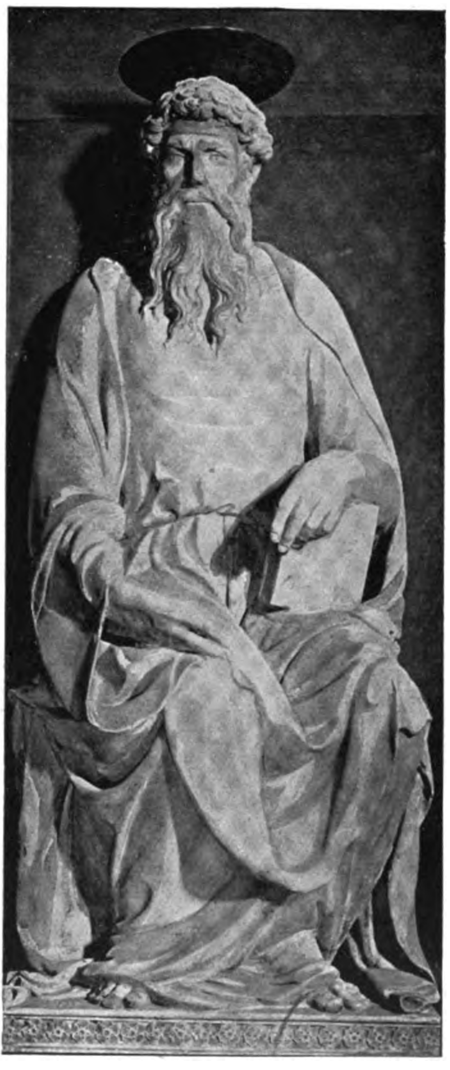
71. **Ghiberti. Stephanus.** Bronzestatue
Or San Michele in Florenz

72. **Donatello. Markus.** Marmorstatue
Or San Michele in Florenz

Donatello. In ansprechender Weise erzählt Vasari Donatellos (1386—1466) Jugendleben. Die Freundschaft mit Brunelleschi, die gemeinsame Wanderung nach Rom spielen in dem Berichte die Hauptrolle. Manches darin hat zwar im Laufe eines Jahrhunderts bereits eine legendarische Färbung angenommen; der Kern bleibt doch wahr und richtig. Seit er 1406 die erste öffentliche Bestellung erhalten, also seit seinem zwanzigsten Jahre, tritt er als Künstler deutlich in das Sehfeld; er wird zu drei großen Unternehmungen herangezogen, welche damals die Bildhauer von Florenz in Atem hielten: zu der plastischen Ausschmückung



73. Nanni di Banco. Der Evangelist Lukas
Florenz, Langhaus des Doms



74. Donatello. Der Evangelist Johannes
Florenz, Langhaus des Doms

der (später abgebrochenen) Domfassade, des Campanile und der Außenseite von Or San Michele. Beinahe zwei Jahrzehnte lang nimmt diese Tätigkeit seine Kraft vorwiegend in Anspruch.

Donatello wächst offenbar aus der von Nanni di Banco und den anderen Zeitgenossen eingeschlagenen Richtung hervor, verfolgt sie aber mit festerem und bewußtem Blick. In seinen frühen Arbeiten, wie den kleinen Prophetenstatuen an der Porta della Mandorla des Doms oder dem (Marmor) David des Bargello, der ursprünglich für eine der Halbkuppeln des Doms bestimmt war, steht er in der Zeichnung der Gestalt, in der Bewegung des einen nachschleifenden Beines und in der willkürlichen Anordnung der Gewandfalten den Genossen noch ziemlich nahe. Sieht man aber schärfer zu, vergleicht man die vier sitzenden, jetzt in den Seitenschiffen des Domes aufgestellten Kolossalstatuen, den Markus des Niccolo d'Arezzo, den Matthäus des Ciuffagni, den Lukas des Nanni di Banco (Abb. 73) und



75. Donatello. Georg. Marmorstatue
Or San Michele in Florenz
(Das Original jetzt im Museo Nazionale)



76. Donatello. David. Bronzestatue
Florenz, Museo Nazionale

den Johannes (Abb. 74) des Donatello miteinander, so entdeckt man bald die ungleich tiefere Natur und die wahrhaft plastische Phantasie Donatellos. Alle vier Statuen zeigen annähernd gleiche Haltung; der Kopf ist geradeaus gewendet, die eine Hand an das Evangelienbuch, die andere (Markus ausgenommen) lässig auf den Oberschenkel gelegt. Aber nur Donatellos — bärtiger — Johannes hat einen zum Großartigen gesteigerten individuellen Kopf, zeigt eine bedeutende Bewegung und Anordnung des Gewandes. Schon hier schafft Donatello eine lebensvolle Charakterfigur.

Wie der 1415 vollendete Johannes, dessen Anblick bei vielen Betrachtern die Erinnerung an den Moses Michelangelos weckt, sämtliche Domstatuen überragt, so steht der Georg an der Spitze aller für Or San Michele geschaffenen Werke (1416; Abb. 75). Ganz bedeutend für das Verständnis der Natur und der Richtung Donatellos erscheint dieser junge Ritter, der individuell gewordene Begriff eines furchtlosen Kriegers. Welche Zuversicht spricht aus seinem kecken, breitspurigen Auftreten, welcher mutige Trotz aus dem frischen Kopfe! Der Entwurf der Gewandung verlangte hier keine reiche Kunst. Nur lose hängt von der Schulter ein oben befestigter Mantel herab, einen Teil der Brust und den linken Oberarm bedeckend. Der

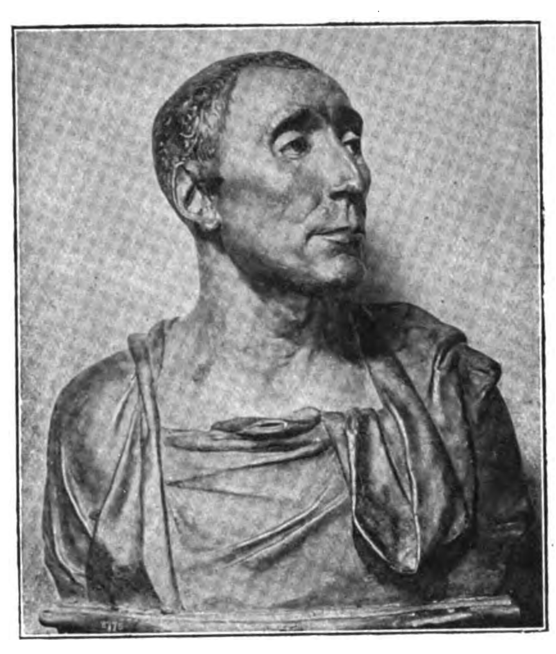


77. Donatello. Kopf des sog. David (lo Zuccone) Florenz, am Glockenturm

Körper, soweit ihn nicht der hohe Schild verbirgt, ist in eine eng anliegende Rüstung gehüllt und läßt uns bereits die freie Herrschaft des Meisters über die nackten Formen ahnen.

Von einer neuen Seite lernen wir Donatello in seinen Prophetenstatuen am Campanile kennen. Hier gibt er dem malerischen Zuge unumwunden Ausdruck, jedoch in anderer Weise als Ghiberti. Jede Gestalt wird gleich in einem nach Höhe und Entfernung bestimmten Raume vom Künstler gedacht; darnach werden Zeichnung und Modellierung, die Verhältnisse und das Maß der Ausführung geregelt; also der perspektivische Standpunkt ist in die Skulptur hineingetragen, ohne daß, wie es bei den Reliefs Ghibertis geschah, die herkömmlichen Grenzen der Plastik überschritten zu werden brauchten. Die Annäherung an malerische Wirkungen prägt sich auch in dem scharfen Porträtcharakter aus, welchen die Köpfe haben. Der bloß individuelle Typus genügt nicht mehr; aus der unmittelbaren Umgebung, aus dem wirklichen Leben wird eine Persönlichkeit herausgeholt und ein weniger durch Schönheit als durch Schärfe des Ausdrucks packender Kopf der Prophetengestalt aufgesetzt. Von den vier Figuren am Campanile, die von Donatello eigenhändig gearbeitet sind: dem Täufer Johannes, Habakuk, Jeremias und Hiob, sind die beiden letzten besonders berühmt. Der sog. David führte im Volksmunde schlechthin den Namen des Kahlkopfes (Zuccone, Abb. 77), und er gibt in der Tat die Züge eines alten, durch mannigfache Schicksalsschläge zäh und hart gewordenen Mannes aus dem Volke vortrefflich wieder. Eine ähnliche verwitterte, ausnehmend lebensvolle Figur tritt uns in dem Jeremias entgegen. Donatello bezeichnete beide Statuen mit seinem Namen, ein Beweis, wie befriedigt er von diesen Werken war. An die altehrwürdigen biblischen Typen, an Heiligenbilder wird man allerdings durch diese Propheten nicht erinnert. Die Tradition, soweit sie nicht in der Brust des Künstlers widerklingt, hat ihr Recht verloren; an ihre Stelle ist die schöpferische Phantasie des Bildners getreten, der nicht nur die Ausführung, sondern auch die allgemeine Auffassung als sein Eigentum in Anspruch nimmt. Donatello legte seiner Natur keinen Zwang auf. Das Kräftige und Lebensvolle, in erster Linie die Wahrheit und dann erst die Schönheit, war sein Ideal, und diesem gab er sich unbedingt hin, im Einklange mit der Zeitstimmung, in der sich gleichfalls das freudige Vollgefühl eines neuen, kräftigen Lebens ausprägte. Wir wundern uns daher nicht, daß die alten Florentiner die Porträtwahrheit der Gestalten Donatellos priesen und seine Propheten nach berühmten Stadtgenossen benannten. Bei einfachen Bildnissen, wie bei der vielleicht über einer Totenmaske gefertigten Tonbüste des mageren, häßlichen alten Niccolo da Uzzano, wenn sie wirklich diesen darstellt, im Museo Nazionale zu Florenz (Abb. 78), steigerte der Künstler die lebendige Wirkung gelegentlich noch durch vollständig naturtreue Bemalung. Doch wäre es ein grober Irrtum, wenn man den Meister als einen einfachen Naturalisten auffassen wollte. Es geht durch seine Werke ein Zug gesteigerter Lebensfülle,

welchen er nicht der gemeinen Wirklichkeit absehen konnte. Dies beweisen namentlich seine anderen, künstlerisch weit über dem Uzzano stehenden Büsten, wie der sog. junge Gattamelata im Bargello und der Markgraf Lodovico Gonzaga (in Berlin und Paris, Museum André), diese drei in Bronze, sowie die Leben und Geist sprühende Terrakottabüste des h. Laurentius in San Lorenzo.



78. Donatello. Niccolo da Uzzano (?). Terrokottabüste Florenz, Museo Nazionale

Durch seine Tätigkeit am Dom und an Or San Michele gewann Donatello allmählich großes Ansehen. Weit über seine Vaterstadt hinaus begehrte man jetzt seine Werke. Es mehrte sich der Kreis der ihm gestellten Aufgaben, zu deren Vollendung er die Mitwirkung des als Baumeister schon oben (S. 52) erwähnten Michelozzo (seit 1423, länger als ein Jahrzehnt) erlangte. Im Baptisterium zu Florenz schuf er das große Grabmal des Papstes Johann XXIII. (seit 1425), dessen auffallend hoher, durch die Anordnung zwischen zwei Säulen bedingter Aufbau das Vorbild für ähnliche Werke abgab. Für die Kirche Sant' Angelo a Nilo in Neapel arbeitete er mit weitgehender Unterstützung Michelozzos das ähnlich angeordnete Grabmal des Kardinals Brancacci (seit 1427), an der Ausschmückung des Taufbrunnens in Siena beteiligte er sich mit einem Relief und mehreren Puttengestalten, in Prato schmückte er die Außenkanzel des Doms mit einem Reigen tanzender Knaben (seit 1433 in Arbeit), wiederum unter Beihilfe Michelozzos, sowie mehrerer anderer Bildhauer. Einen neuen Wirkungskreis öffnete ihm die Gunst des Cosimo Medici. Zwar die acht, antiken Gemmen nachgebildeten Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici sind späte und kalte Arbeiten in gefühlloser Schulausführung. Aber in dem Hirtenknaben David im Museo Nazionale (Abb. 76), den er um das Jahr 1430 für Cosimo als Schmuck desselben Hofes lieferte, hatte er zum erstenmal seit der Römerzeit die Aufgabe gelöst, einen nackten Körper in Bronzeguß darzustellen. Er traute dem Gusse die Fähigkeit zu, auch die leisesten Hebungen und Senkungen des Tonmodells auszudrücken. Überaus weich rundet er die Gliedmaßen des jungen Körpers, die zartesten Übergänge weiß er mit dem Modellierholze wiederzugeben. Das Vollendetste in dieser Richtung leistet er in dem Helme des besiegten Goliath; die Formen heben sich kaum merklich von der Grundfläche ab, so fein sind sie aufgelegt.

Bei der Schilderung der Werke Donatellos muß die Verwendung des mannigfachsten plastischen Stoffes auffallen. Donatello arbeitete in Ton, Erz und Stein und verstand es in jedem Falle vortrefflich, die Formen der Natur des Materials anzupassen. Noch merkwürdiger ist die verschiedenartige Auffassung desselben Gegenstandes. Mit großer, an einem Florentiner begreiflicher Vorliebe verkörperte Donatello den Täufer, den Schutzpatron der Stadt. Welcher Abstand trennt aber die jugendliche Figur des Heiligen aus der Casa Martelli in Florenz (jetzt bei Widener, Philadelphia) und die bemalte Tonbüste im Berliner Museum

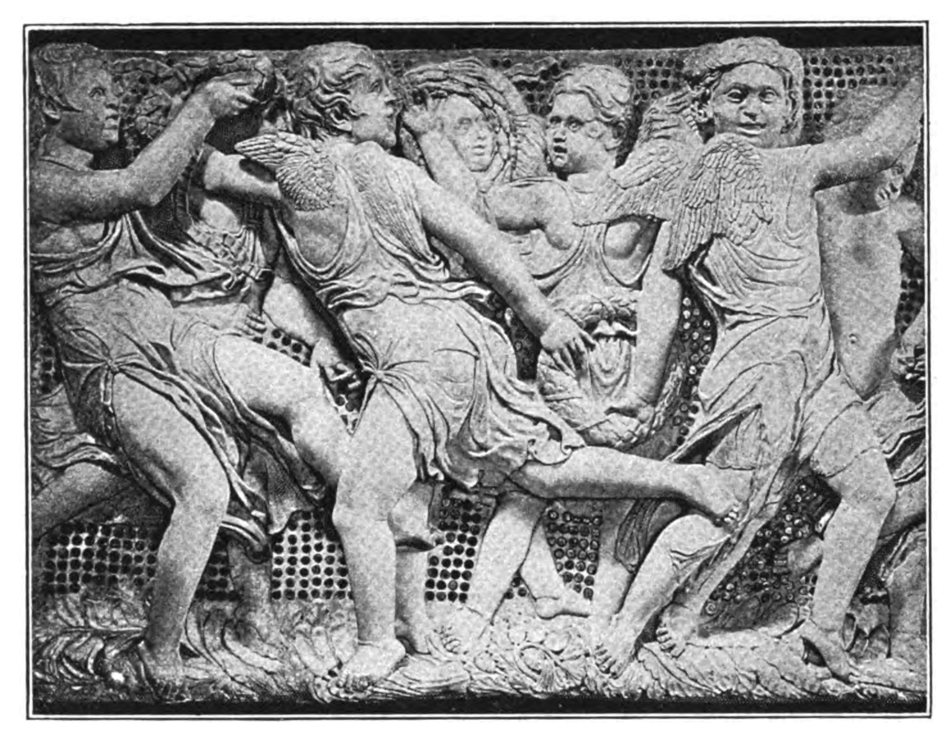


79. Donatello. Johannes der Täufer
Bronzestatue. Siena, Dom

(Tafel IV) von der späten (nach 1457) Bronzestatue im Dome zu Siena (Abb. 79), die den abgezehrten Leib des Wüstenpredigers mit furchtbarer Wahrheit wiedergibt! Welcher tiefe Unterschied besteht zwischen einzelnen flachen, der Antike vergleichbaren Reliefs — dem »Drachenkampf St. Georgs« unter der Statue des Heiligen von Or San Michele, der »Himmelfahrt Mariä« an dem schon genannten Brancacci-Monument in Neapel, dem »Tanz der Salome« im Museum in Lille oder der »Schlüsselübergabe« im South Kensington Museum in London, alle vier in Marmor — und den derben, die höchste Lebenslust atmenden musizierenden und tanzenden Knaben, mit welchen er die Sängertribüne über der Tür der südlichen Sakristei des Domes (seit 1433, jetzt Museo S. Maria del Fiore) schmückte (Abb. 80)! Die reiche plastische Phantasie des Künstlers erklärt in den meisten Fällen diese mannigfachen Stilwandlungen; er wird nicht müde, immer neue formale Aufgaben der Skulptur aufzusuchen und zu bewältigen. Aber auch der Gang der persönlichen Entwickelung übte Einfluß auf seinen Formensinn. Der Grundzug seines Wesens blieb, solange Donatello wirkte, unversehrt. Vergleicht man jedoch frühere Arbeiten mit späteren, so beobachtet man eine stetige Steigerung der dramatischen Kraft. So schüchterne, anmutige Gestalten, wie sie uns in der Frühzeit entgegentraten, hat Donatello im höheren Alter nicht wieder geschaffen. Selbst die zahlreichen kleinen Madonnenreliefs, in bemaltem Stuck, Ton oder Marmor ausgeführt, welche mit Recht auf Donatello und seine Schule zurückgeführt werden, lassen über dem Streben nach lebendiger Frische und über einem gewissen vornehmen, stolzen Zuge die feineren Schönheitsreize vergessen. Sie werden in dieser Beziehung nicht selten von älteren Werken übertroffen, haben aber dadurch eine große Bedeutung, daß sie einer mehr natürlichen Auffassung der Madonna den Weg wiesen und noch die Maler des 16. Jahrhunderts anregen konnten. Das in graugrünlichem Sandstein ausgeführte Relief der Verkündigung Mariä in S. Croce in Florenz (Abb. 81), das wohl erst nach der Romreise (1433) entstanden sein wird und in einem durch die originelle Behandlung der antiken Bauglieder bemerkenswerten, von Donatello selbst herrührenden Rahmen eingeschlossen ist, lehrt uns bereits das kennen, was noch die spätere Zeit von seiner Kunst übernommen und weitergebildet hat.



Reiterdenkmal des Gattamelata in Padua. Von Donatello



80. Vom Kinderfries Donatellos (Marmor). Florenz, Museo S. Maria del Fiore

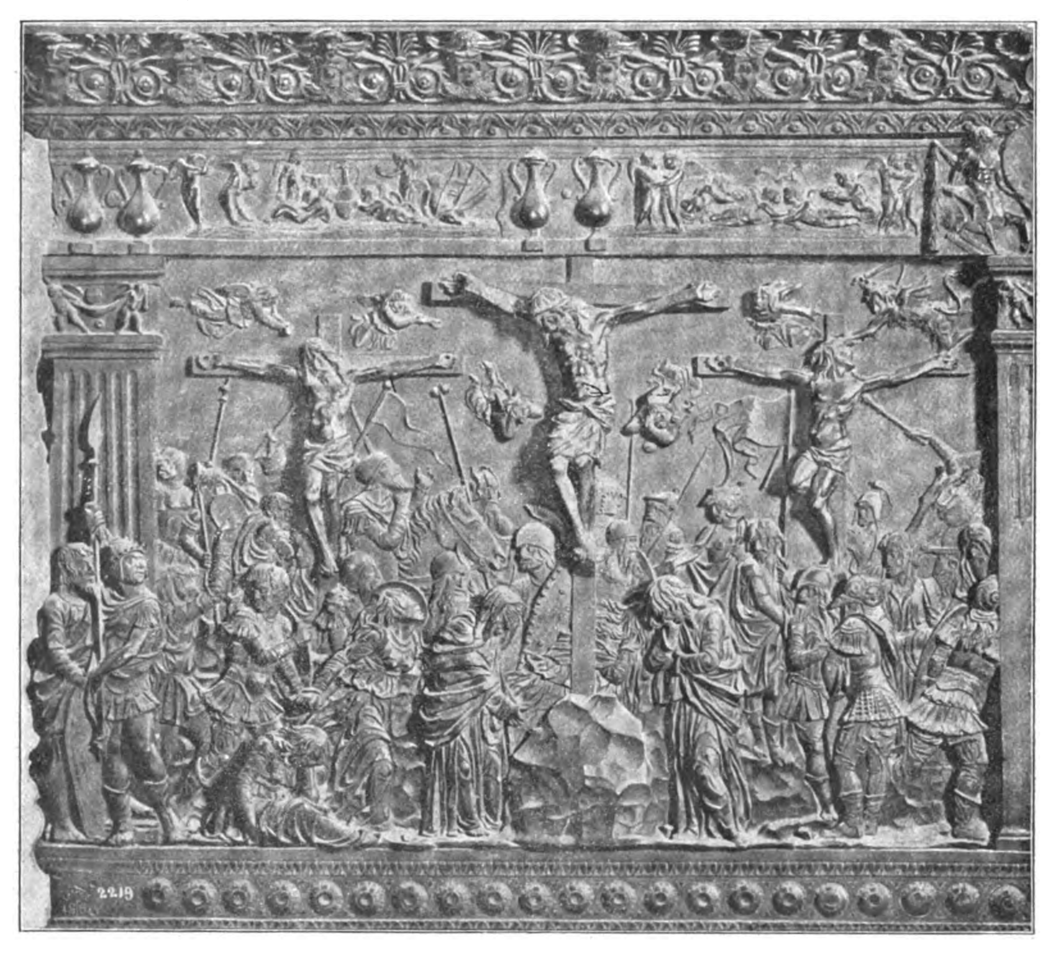
Sein umfangreichstes Werk schuf Donatello fern von der Heimat. Im Jahre 1443 war er nach Padua berufen, wo er neben anderen Arbeiten das 1453 enthüllte Ehrendenkmal des venezianischen Heerführers Gattamelata (Erasmo da Narni) zu entwerfen und zu gießen hatte. Das auf dem Platz neben der Kirche des h. Antonius auf hohem Steinsockel aufgestellte Reiterstandbild des Gattamelata (Tafel V) zeichnet sich nicht allein durch die vollkommene Beherrschung der Technik, sondern auch durch die zugleich individuelle und monumentale Wiedergabe von Reiter und Roß aus. Der Pferdekopf namentlich (eine Variante im Museum zu Neapel ist wahrscheinlich ein antikes Werk) könnte leicht für antik gelten. Der »Cavallo« ist auch in dem Sinne ein echtes Werk der Renaissance, daß er zum erstenmal wieder eine in der antiken Kunst heimisch gewesene Aufgabe würdig wiederholt. Dem Kopf des barhäuptigen Condottiere aber hat Donatello den höchsten Ausdruck männlicher Willenskraft gegeben. Zehn Jahre verweilte Donatello mit Unterbrechungen in Padua, um außer dem Reiterdenkmal die ihm übertragenen Schmuckwerke in der Kirche des h. Antonius (Santo), insbesondere den Hochaltar, auszuführen. Dieses gewaltige Werk, das Donatello mit Assistenz zahlreicher Gehilfen bis zum Sommer des Jubeljahres 1450 fertigstellen mußte, ist gegen das Ende des Cinquecento in seinem architektonischen Aufbau zerstört worden. Sechs Heiligenstatuen waren auf langgestreckter Staffel über dem Altar rechts und links neben der Madonna unter Baldachinen aufgestellt und nicht weniger als zweiundzwanzig Reliefs, wie die Figuren alle aus Bronze, schmückten Staffel und Altar: musizierende Engel, die Evangelistenzeichen, das Ecce homo und eine Pietà, außer letztgenannter im wesentlichen Schülerarbeiten. Die hervorragendste Leistung aber und ganz eigenhändige Werke Donatellos sind vier breite, niedrige Bronzetafeln mit Szenen aus dem Leben des Schutzheiligen in Flachrelief. Im Ausdruck und in der Bewegung der Gestalten, im drama-



81. Donatello. Die Verkündigung. Marmortabernakel. Florenz, S. Croce

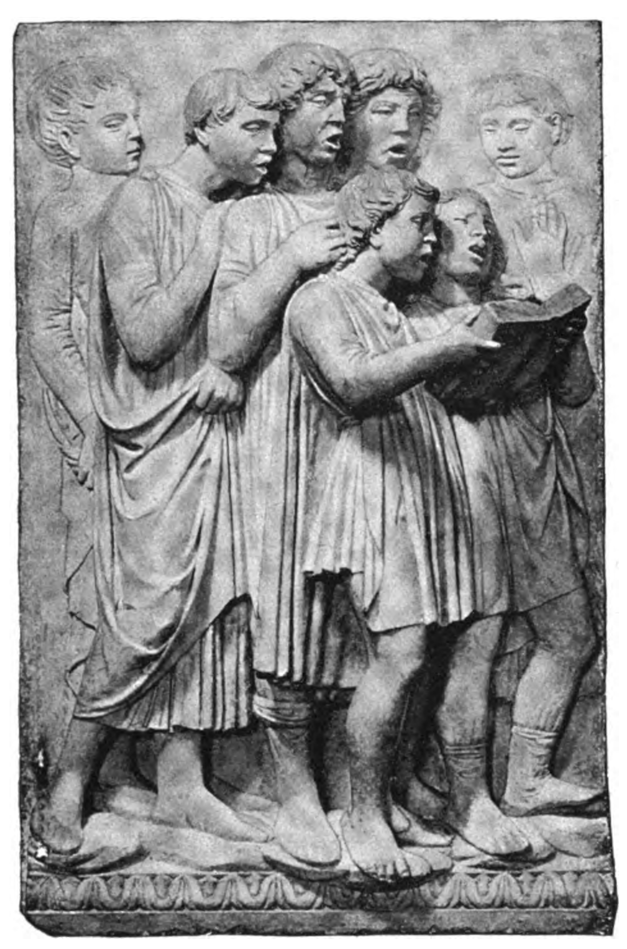
tischen Pathos wetteifert Donatello mit den Malern. In der Anordnung der Bilder hält er sich aber ungleich mehr an die bisherigen Gesetze der Plastik als Ghiberti, welcher die Einzelfiguren zwar plastisch auffaßte, die Komposition aber wie in einem Gemälde perspektivisch vertiefte. Endlich noch, an der Rückseite des Altars angebracht, die Grablegung aus rötlichem Marmor, eine vielfigurige, gedrängte Komposition, in der sich das ganze Pathos des späten Donatello schonungslos ausspricht.

Als betagter Mann, siebenundsechzigjährig, kehrte Donatello nach Florenz zurück. Auch jetzt ruhte und rastete der nur im Schaffen und Arbeiten glückliche, in seinem Wesen sonst anspruchslose, bescheidene Meister nicht. Damals entstand die furchtbare Bronzegruppe der Judith mit Holofernes, die, ursprünglich für Cosimo de' Medici ausgeführt, durch mehr als vier Jahrhunderte in der Loggia dei Lanzi aufgestellt war und seit kurzem auf der Plattform



82. Donatello. Die Kreuzigung. Bronzerelief. Florenz, S. Lorenzo

vor dem Signoriepalast steht: wie sie den Leib des Riesen zwischen ihre Knie geklemmt hat, sein Haupt an den Haaren emporreißt und das Schwert erhebt, um den letzten tödlichen Streich zu führen, sie ist die eherne Verkörperung einer großen, aber ins Barbarische verkehrten Gesinnung. Die Kirche S. Lorenzo war der letzte Schauplatz seines Wirkens. Für die Alte Sakristei (S. 47) hatte er schon viel früher zwei eherne Flügeltüren, auf deren zwanzig Reliefs je zwei heilige Männer in stets wechselnder Aktion einander gegenübergestellt sind, ferner in Ton zwei größere Reliefs mit Heiligen, Rundbilder mit Geschichten des Evangelisten Johannes und mit den Evangelisten, sowie die schon erwähnte Büste des h. Laurentius modelliert. Wenn er damals mit weiser Mäßigung tief empfundene, aber einfach ruhige Charaktertypen verkörpert hatte, so ließ er jetzt in den Reliefs zweier Bronzekanzeln im Schiff der Kirche, welche das Leiden und den Triumph Christi schildern, seiner dramatischen Gestaltungskraft freien Lauf. Namentlich in der Kreuzigung (Abb. 82) und der Abnahme vom Kreuz lodern mächtige Leidenschaften hell auf. Die Ausführung dieser Werke mußte er freilich seinen Gehilfen überlassen. Die antiken Motive, welche diese hier im Beiwerke anbrachten, weisen deutlich auf den Einfluß hin, den die antiken Studien in der Schule Donatellos allmählich gewonnen hatten. Hier macht sich der Einfluß Paduas, einer Hauptstätte der humanistischen Interessen, namentlich bemerkbar; ein geborener Paduaner, Barto-



83. Von dem Kinderfries des Luca della Robbia (Marmor) Florenz, Museo S. Maria del Fiore

lommeo Bellano, hat an den Kanzeln in San Lorenzo wesentlichen Anteil. Bertoldo, Donatellos letzter Schüler, ist zugleich der Lehrer Michelangelos gewesen. So werden die beiden größten Bildhauer Italiens, wie sie innerlich verwandt sind, auch äußerlich miteinander verbunden.

Seit Giotto hat kein Künstler einen so nachhaltigen und weitgreifenden Einfluß geübt, wie Donatello. Er gab nicht nur in seinem eigentlichen Fache die Richtung an, welcher die meisten Genossen folgten, sondern er warf auch auf das benachbarte Gebiet der Malerei den Widerschein seines Wirkens. In der dramatischen Gewalt der Erzählung, in der kraftvollen Wahrheit der Schilderung, in dem energischen Bloßlegen innerer Empfindungen, in der Richtigkeit und Mannigfaltigkeit der äußeren Bewegungen, in der Kenntnis des menschlichen Körpers, überall ging er den Malern voran und zwang sie zum Einschlagen gleicher Wege.

Luca della Robbia. Neben Donatello und Ghiberti steht unter den älteren florentinischen Renaissancekünstlern Luca della Robbia (1399 oder 1400—1482) in erster Linie. Schmiegsamer in seinem Wesen, erfuhr Luca zuerst Einflüsse seiner beiden Genossen, besonders Donatellos; mit diesem wetteifernd schuf er die Reliefs der Sängertribüne über der Tür der nördlichen Sakristei im Dome zu Florenz (oben S. 81); schon 1431 erhielt er den Auftrag, 1438 war die Kanzel, zwei Jahre früher als Donatellos Gegenstück, an ihrem Platze — beide jetzt im Museo S. Maria del Fiore. Die tanzenden und musizierenden Kinder (Abb. 83), an sich eine der schönsten Leistungen der Frührenaissance, sind ganz geeignet, Lucas besondere Natur erkennen zu lassen: das Sanfte und Freundliche, dabei die Mäßigung des Vortrags, die sich von Übertreibungen fernhält, eine so nahe Verwandtschaft mit wesentlichen Eigenschaften der antiken Kunst, wie sie nur ihm eigen ist. Als Kunstwerke stehen diese Tafeln vielleicht über denen Donatellos, dessen derbere, schärfer umrissene Figuren aber am Ort der ursprünglichen Aufstellung klarer gewirkt haben müssen, und sie sind durchaus eigenhändige Arbeit, im Technischen ihres Reliefs von mittlerer Erhebung nur mit den griechischen Sachen zu vergleichen, deren Stil Luca, wie es scheint, ohne Nachahmung von sich aus wieder fand. In den fünf schönen Reliefs am Campanile, mit denen er 1439 die von Giotto begonnene Reihe vollendete, und namentlich in dem für einen Marmoraltar im Dom bestimmten Relief der »Befreiung Petri« spricht Lucas Griechenseele sich am reinsten aus.



84. **Luca della Robbia. Madonna mit Engeln. Tonrelief. Florenz, Museo Nazionale**

Noch ein anderes Mal trat Luca an Donatellos Stelle, als dieser es unterließ, die ihm 1437 aufgetragenen Bronzetüren eben jener nördlichen Domsakristei auszuführen; er übernahm sie 1446 gemeinsam mit Michelozzo und Maso di Bartolommeo und führte sie ganz spät zu Ende; erst 1467 hat Verrocchio die letzten Reliefs gegossen. Die zehn in hohem Relief gehaltenen Darstellungen dieser Tür zeigen jede eine von zwei Engeln eingefaßte Heiligenfigur; sie sind voll von linearem Reiz und von Einzelschönheit; vergleicht man diese Tür aber mit den im Thema verwandten beiden von Donatello in San Lorenzo, so kann man mit Händen greifen, daß Luca der gestaltende Reichtum jenes Großen abging. Die Reliefs wirken durch die Wiederholung der gleichen Rhythmik monoton.

So hoch wahrscheinlich Luca selbst seine Tätigkeit als Marmorbildner und Erzgießer schätzte, so knüpft sich doch sein Hauptruhm an die bescheideneren Tonreliefs. Er belebte damit einen volkstümlichen Kunstzweig und gab ihm durch seine Erfindung einer emailartigen,





85 u. 86. **Andrea della Robbia. Wickelkinder. Florenz, Findelhaus**

farbigen und insbesondere weißen Tonglasur oder doch durch die Verbesserung der aus dem Orient stammenden, über Spanien und die Balearen (der Name Majolica stammt von der Insel Majorca) in Italien während des 14. Jahrhunderts verbreiteten Technik und deren Anwendung auf die Großplastik Dauer und erweiterte Wirkung. Zugleich verlieh er durch die Anmut seiner Madonnen und die milde Ruhe seiner anderen Gestalten dieser ganzen Gattung eine höhere künstlerische Weihe. Das gefügige Material lockte zu einer weicheren Behandlung der Formen, zum Beschreiten naturalistischer Bahnen. Lucas Verdienst war es, daß er die richtigen stilistischen Folgerungen aus der Natur des Stoffes zog, jede Einseitigkeit und Übertreibung vermied. Kein Künstler des 15. Jahrhunderts war im Kreise maßvoller Empfindungen so heimisch und verstand so gut, Innigkeit des Ausdruckes und Lebensfrische mit plastischer Ruhe zu vereinigen, wie Luca. Die verhältnismäßig sparsame Färbung dieser »Robbiawerke« bezeichnet trefflich die Richtung. Nur eine beschränkte Reihe von Farben, eben hinreichend zur reicheren Belebung des Reliefs, kommt zur Anwendung. Die vom blauen Grunde sich abhebenden Gestalten erscheinen wesentlich weiß und stehen, dank dem glänzenden Email, nicht schroff den Marmorwerken gegenüber. Freilich hat Luca in einem seiner Frühwerke in glasierter Terrakotta, den vier Evangelistenreliefs der Pazzi-Kapelle, eine ungewöhnlich reiche Farbenskala zur Anwendung gebracht; später aber wird nur im Beiwerke, namentlich in den Blumen- und Fruchtgewinden, welche die Reliefs nicht selten einrahmen (Abb. 87), von mannigfacheren Farbentönen Gebrauch gemacht. Rasch gewannen die neue Technik und die mildsinnige Auffassung in Toskana große Beliebtheit.



87. Andrea della Robbia. Madonna, das Kind anbetend Tonrelief. Florenz, Museo Nazionale

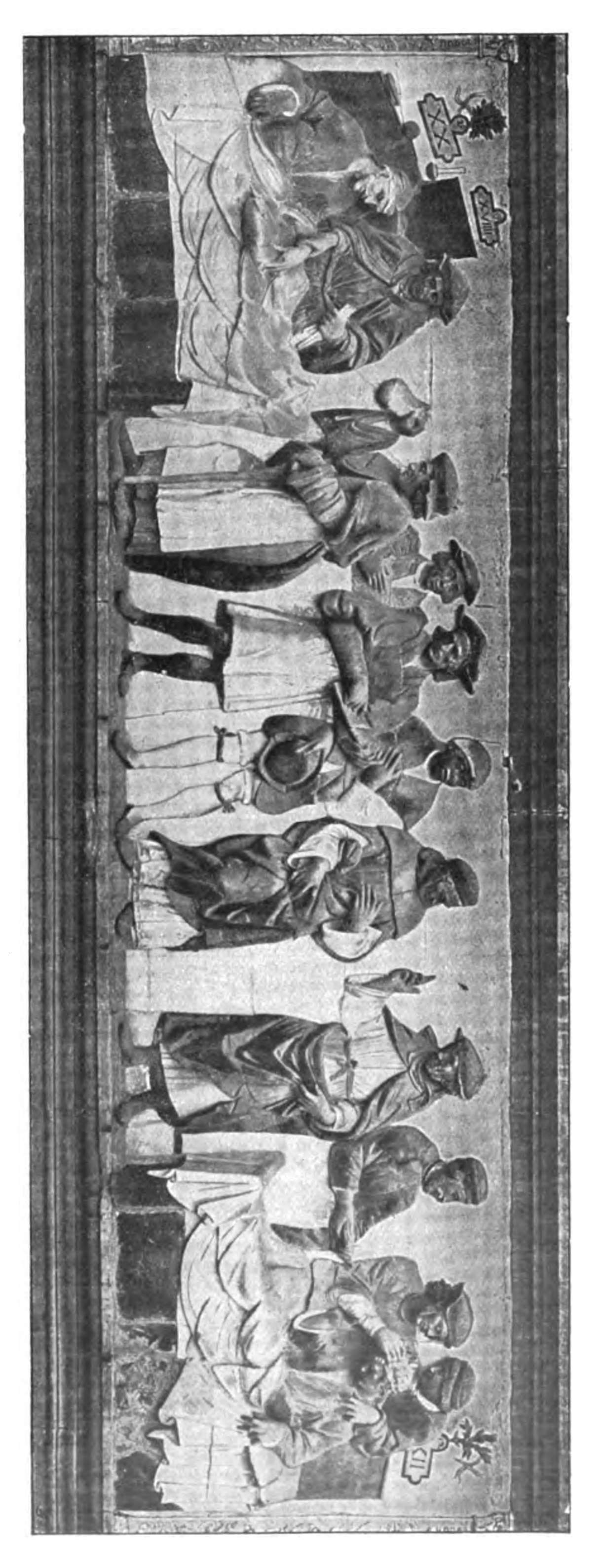
Ein volles Jahrhundert betrieb die Familie Robbia diesen nach ihr benannten Kunstzweig. Luca nahm seinen Neffen Andrea (1435—1525) als Gehilfen an. Nach Lucas Tode stand Andrea an der Spitze der Werkstätte und vererbte die Kunst wieder an seine fünf Söhne: Girolamo, der durch mehrere Jahrzehnte im Dienste des französischen Königshauses gestanden hat, Luca, Fra Mattia, Fra Ambrogio und Giovanni, den tüchtigsten, der bis um 1529 tätig war. Erst spät im 16. Jahrhundert starb der Kunstzweig in Italien ganz aus. Lucas glasierte Tonreliefs sind vielfach dekorativer Natur und stehen mit der architektonischen

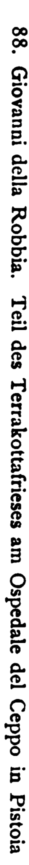
Umgebung in unmittelbarem Zusammenhange, wie z. B. die Medaillons in der Kapelle Pazzi und in der Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato. Von seinen Madonnenreliefs in Türlünetten sind die beiden schönsten, das eine ursprünglich über der Tür eines Oratoriums in der Via dell' Agnolo, das andere von der Kirche San Pierino (Abb. 84; ohne den umgebenden Blumenkranz wiedergegeben), jetzt im Museo Nazionale; eine dritte in S. Domenico in Urbino befindet sich noch an Ort und Stelle. Sie atmen alle noch einen etwas strengeren, kirchlichen Geist. Erst in den Werken Andreas kommt der weiche Liebreiz, das mild freundliche Wesen, welches als das Wahrzeichen der »Robbien« angesehen wird und gelegentlich an die Schilderungen des Fra Filippo erinnert, zu voller Geltung. Die Madonna verwandelt sich in eine zärtliche Mutter, welche auch mit dem Kinde zu spielen liebt; dieses selbst regt und bewegt sich in naiv munterer Weise.

Eine Mittelstellung nimmt das auch in der Malerei beliebte Motiv der knienden Madonna ein, die in stille Andacht zu dem vor ihr liegenden Christkind versunken ist (Abb. 87). Selten sind innerhalb der Robbia-Kunst die Freifiguren. Luca hat 1448 für die Sakramentskapelle des Doms die beiden jugendschönen, knienden, kandelabertragenden Engel gefertigt. Wer aber der Meister der herrlichen Heimsuchungsgruppe in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja ist, ob sie Luca oder Andrea angehört oder gar, wie es alte Tradition will, einer noch späteren Zeit, ist bis zur Gegenwart nicht entschieden. Nach ihrem gesteigerten idealen Ausdrucksgehalt ist man geneigt, sie in die Epoche von Leonardos Vormachtstellung zu setzen; die Gestalt der Maria aber lebt noch ganz von dem Zauber des zarten Schönheitsempfindens Lucas.

Allmählich, mit der gesteigerten technischen Kraft, wächst auch der Mut der Schule, beginnt aber auch der der künstlerischen Gestaltung gefährliche Massenbetrieb. Sie erweitert den Aufgabenkreis des Reliefs, gibt auch reichere, beinahe dramatisch bewegte Szenen und förmliche Gruppen wieder, baut Altäre, Taufbrunnen und größere Friestafeln aus Ton auf und berührt nicht selten in ihren Werken das Gebiet der monumentalen Plastik und der dekorativen Architektur. Sind auch einzelne, von Andrea eigenhändig ausgeführte umfangreiche Arbeiten, so namentlich die großen Altäre in La Verna, und selbst noch frühe Werke des Giovanni della Robbia, wie der Sakristeibrunnen in S. Maria Novella, gleich ausgezeichnet im Aufbau, wie in der Behandlung der Einzelform, so üben doch den größten Reiz die einfachen, kleinen Reliefbilder aus, in welchen reiche Formen und ein anmutiger oder lieblicher Ausdruck vorherrschen. So bilden die Wickelkinder (Medaillons) an der Halle des Findelhauses von Andrea della Robbia (Abb. 85 u. 86) eine schier unerschöpfliche Quelle innigen Genusses. Auf der anderen Seite begreift man, daß die bereits durch das Material und die Anwendung der Farbe genährte Neigung zum Naturalismus weiter gefördert wurde, namentlich in späterer Zeit und auch außerhalb der engeren Schule Robbias. Das berühmteste Beispiel dafür liefern die von Giovanni della Robbia 1525—29 ausgeführten Reliefs am Ospedale del Ceppo in Pistoia, welche die sieben Werke der Barmherzigkeit in lebendiger Erzählung schildern (Abb. 88). Doch wurden von der späteren Werkstatt die der Plastik gesteckten Grenzen oft überschritten und ein dem künstlerischen Eindruck schädlicher Wettbewerb mit der Malerei versucht. Eine bedauerliche Verwilderung war die Folge, und Hand in Hand mit dem immer größeren Maßstab ging der technische Verfall der Arbeiten. In dieser letzten Phase wurden Köpfe und Hände meist unglasiert gelassen, während alles übrige in um so lauteren Farben behandelt ist. Die Robbia-Kunst, die mit so zwingender Harmonie von Form und Farbe begonnen hatte, löste sich am Ende in grausamer Disharmonie auf.







88. Giovanni della Robbia. Teil des Terrakottafrieses am Ospedale del Ceppo in Pistoia

Selbstverständlich füllte die Tätigkeit der großen Meister nicht das ganze florentinische Kunstleben aus. Neben ihnen wirkten, mehr oder weniger von ihnen abhängig, noch zahlreiche namhafte Künstler, welche aber keinen wesentlich neuen Zug in die florentinische Skulptur brachten, auch in ihrer persönlichen Entwickelung nicht genau verfolgt werden können. Bei größeren Unternehmungen wurden mannigfache Kräfte zur Mitwirkung herangezogen. So halfen dem Ghiberti bei der Herstellung der letzten Bronzetür mehr als zwanzig Genossen. Michelozzo war mehrere Jahre hindurch der Gehilfe Donatellos; er hat aber auch in Gemeinschaft mit Ghiberti und Luca della Robbia gearbeitet. Zudem war sein Schaffen zum großen Teil architektonischen Aufgaben zugewandt. Sein Hauptwerk als Bildhauer, das nicht im ursprünglichen Aufbau erhaltene Aragazzi-Grabmal in Montepulciano, zeigt bei monumentaler Konzeption einzelner Figuren eine eigentümliche Befangenheit; die Reliefs erscheinen an den Stil des Niccolo Pisano anzuknüpfen. Der von Alberti in seinem Traktat über die Malerei in einer Reihe mit den ersten Bildhauern der Frührenaissance genannte Maso di Bartolommeo, auch Masaccio geheißen (nicht zu verwechseln mit dem 1428 verstorbenen Maler), arbeitete gemeinsam mit Michelozzo und Luca della Robbia. Ungleich reizvoller erscheint Agostino (d' Antonio) di Duccio (1418 bis nach 1481) aus Florenz, dessen Hauptwerke in Rimini (Innendekoration in S. Francesco; S. 56) und Perugia (Fassade



89. Jacopo della Quercia. Vom Grabdenkmal der Ilaria del Carretto. Lucca, Dom

von S. Bernardino) zu sehen sind. Einzelne seiner Köpfe erinnern durch den schwärmerischen Ausdruck an die umbrische Malerschule, andere Gestalten streifen in ihren unruhig flatternden, mit Falten überladenen oder langschleifenden Gewändern an das Manierierte, der Stoff erscheint wie durch Feuchtigkeit an die Körper angeklebt, und von ähnlich feuchter Bewegtheit ist auch die Behandlung des Haares; auch zog ihn die Schilderung stark bewegter, leidenschaftlicher Szenen an, aber nicht viele unter den Zeitgenossen haben es, wie er, verstanden, eine gegebene Fläche mit solchem gelegentlich hinreißenden Schwung der Linien auszufüllen.

Jacopo della Quercia und die Plastik in Siena. Gleichzeitig mit den bahnbrechenden florentinischen Bildhauern entwickelt Jacopo della Quercia aus Siena (1374—1438) eine fruchtbare Tätigkeit. Schon in dem frühesten der von ihm erhaltenen Werke löst er sich von dem befangenen Stile des 14. Jahrhunderts los. Es ist das Grabmal der Ilaria del Carretto im Dom zu Lucca (Abb. 89), ausgezeichnet durch die edle Gestalt der Toten und bedeutsam wegen des der Antike entlehnten und zugleich von frischem Naturgefühl erfüllten Kinderfrieses (1406); es ist das nackte Kind, der Putto, der hier seinen Siegeszug durch die Kunst antritt. Von einem Hauptwerke, dem plastischen Schmuck des 1419 vollendeten Marktbrunnens zu Siena (Fonte Gaia), der dem Künstler in seiner Vaterstadt den Ehrennamen »Jacopo dalla Fonte« eingetragen hat, sind nur noch Trümmer übrig, immerhin genügend, um die edle Auffassung der menschlichen Gestalt, verbunden mit einer breiten Behandlung der Gewänder, erkennen zu lassen (jetzt im Palazzo Pubblico wieder zusammengestellt). Eine zweite große Arbeit, die er im Auftrage seiner Vaterstadt unternahm, der Taufbrunnen in S. Giovanni, ist nur zum Teil von ihm selbst ausgeführt worden. Das Ganze war erst 1432 vollendet. Von den sechs Bronzereliefs der Brüstung rührt nur eins von ihm her (Zacharias im Tempel), überaus ansprechend durch die formale Schönheit der



90. Jacopo della Quercia. Austreibung aus dem Paradies Bologna, San Petronio

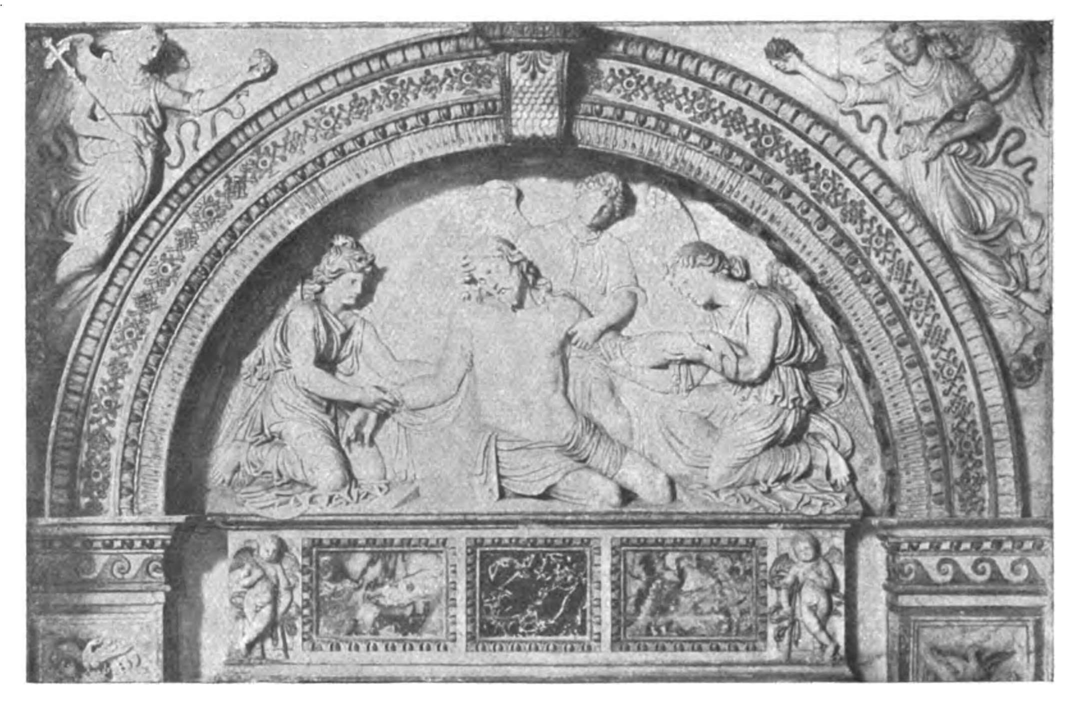
Gestalten und die schlichte Einfalt der gemütvollen Schilderung des Vorgangs. Quercia darf sich dabei ohne Einbuße mit Donatello messen, von dem eins der anderen Reliefs (Gastmahl des Herodes) herrührt, und mit Ghiberti, von dem zwei (Gefangennahme Johannis und Taufe Christi) gegossen wurden. Die latente Größe seiner Gestaltungskraft offenbart sich namentlich in den fünf Prophetenfiguren, die in Flachnischen stehend das aus dem Taufbecken aufsteigende Ziborium schmücken. Seine letzten Lebensjahre brachte er größtenteils in Bologna zu. Am Hauptportal von S. Petronio schmückte er seit 1425 Pilaster und Architrav mit flachen Reliefs aus der Genesis (Abb. 90) und aus der Jugendgeschichte Christi, welche trotz ihrer Kleinheit mächtig wirken und eine merkwürdige Herrschaft über kraftvolle physische Lebensäußerungen bekunden. Mit weiser Beschränkung auf das Wesentliche ist hier ein Höchstes an plastischem Ausdruck erreicht; man fühlt sich immer wieder an Michelangelo erinnert, der sich diese Reliefs genau angesehen haben muß. Auch die Figuren der Madonna und zweier Heiliger im Tympanon über dem Portal sind von Quercia; es sind die gleichen, etwas gedrungenen, schwer gewandeten Gestalten, wie sie in den Sieneser Arbeiten vorkommen. Ein weiteres Werk von ihm in Bologna ist das Grabmal des Antonio Galeazzo Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore, mit sieben Statuetten und einem bei den sog. Professorengräbern üblichen Relief, welches den Verstorbenen auf dem Lehrstuhl inmitten seiner Zuhörer darstellt. Unter den ihm zugeschriebenen Einzelfiguren ragt die Madonna (Holz) im Louvre hoch empor. Von den außerflorentinischen Künstlern kommt ihm nur einer — Piero della Francesca — an Größe gleich.

Jacopo übte mit seiner Eigenart nur wenig Einfluß auf die überaus rührige Sieneser Schule aus, die eine andere, der sienesischen Malerei verwandte Richtung verfolgte und auf den empfindungsreichen, still sinnigen Ausdruck und eine feine Ausführung den Nachdruck legte. Großer Namen, außer Jacopo della Quercia, kann sich die sienesische Skulptur des 15. Jahrhunderts nicht rühmen. Dagegen bietet sie eine Fülle kleinerer Werke, namentlich Madonnenreliefs, welche sich dem Besten, was die Frührenaissance geschaffen hat, anreihen; die Zahl der hier schaffenden Künstler wird ebenso, wie die Vielseitigkeit ihrer Bestrebungen, doch nur von Florenz überholt. Von den älteren Meistern ist Antonio Federighi († 1490)

noch am ehesten durch Quercia beeinflußt; sein Bestes aber hat er nicht in seinen Figuren, sondern in dekorativer Plastik, wie der monumentalen Sitzbank in der Loggia di San Paolo oder dem Weihwasserbecken des Baptisteriums mit vier gefesselten Sklaven um den Fuß, geleistet. Freilich schädigt er die Wirkung durch Fülle der Motive; in Florenz war man sparsamer. Offenbar unter dem Einfluß von Donatellos mächtigem Naturalismus, wie er sich in der Gestalt des Täufers von 1457 (s. o. Abb. 79) bekundet, gab Lorenzo di Pietro, genannt Vecchietta (1412—80), um 1460 die Malerei auf und wandte sich ganz der Plastik zu. Sein Hauptwerk, das gewaltige Bronzeziborium auf dem Hochaltar des Doms (vollendet 1472), zeichnet sich durch die hervorragende Qualität des Gusses aus. In der den Bau krönenden Christusfigur, den die lebensgroße Bronze in S. Maria della Scala ungefähr wiederholt, sucht er durch Herausarbeiten des Knochengerüsts und der einzelnen Adern im Sinn seines großen Vorbildes den naturalistischen Eindruck zu steigern. Bei anderen Meistern tritt dagegen die auf Anmut und Holdseligkeit gerichtete Neigung der Schule stärker zu Tage. Der Maler Neroccio di Bartolommeo (1447—1500) hat in jungen Jahren die weich geschwungene, still zurückhaltende Holzstatue der h. Katharina für das Oratorium in Fontebranda geschnitzt, ihrer Namensschwester von Alexandrien, die er in der breit ausladenden Marmorfigur im Dom dargestellt hat, aber jenen pikant kapriziösen Ausdruck verliehen, den man von seinen Madonnenbildern her kennt. Giovanni di Stefano (1444 bis gegen 1500), der Sohn des Malers Sassetta, wußte der Büste der Lokalheiligen von Siena (früher Palazzo Palmieri-Nuti) einen bestrickenden Reiz herber Jungfräulichkeit zu verleihen und dem Marmor eine eigentümlich scharfkantige Behandlung angedeihen zu lassen. Alle Genannten aber übertrifft der namhafte Architekt und Ingenieur Francesco di Giorgio Martini (1439 bis 1502) in seinen vier Reliefs, die ihm mit immer besser gestützter Beweiskraft zugeschrieben werden. Das Stuckrelief der Diskordia im South Kensington Museum in London ist das bekannteste Werk dieser Gruppe; die (ursprünglich in Urbino befindliche) Pietà in der Carminekirche in Venedig läßt sich als Stiftung des Herzogs Federigo von Montefeltre nach 1474 datieren. Die Qualität dieser Arbeiten, die gleichermaßen durch geistvolle Behandlung des Reliefstils, wie die glückliche Anordnung der zahlreichen Gestalten und der auf zwei der Reliefs vorkommenden reichen Architektur sich herausheben, bekundet am besten ihre mit Energie vertretene Zuschreibung an Verrocchio und sogar an Leonardo. Sein Schüler Giacomo Cozzarelli (1453—1515) hat in einer reich bemalten Tongruppe (Kirche der Osservanza bei Siena) die Beweinung Christi in überlebensgroßen Figuren mit kräftiger Betonung des pathetischen Momentes dargestellt. Die Stille verhaltenen Schmerzes aber ist in der ursprünglich dazu gehörigen Gestalt des Johannes im Dommuseum aufs feinste von ihm zum Ausdruck gebracht worden.

Im letzten Viertel des Jahrhunderts entfaltet die dekorative Plastik in Siena ihre volle Blüte mit der Tätigkeit der Bildschnitzer Antonio und Giovanni Barili und des Marmorbildhauers Lorenzo di Mariano, genannt Marrina († 1534). Die Brüder Barili arbeiteten gemeinsam an dem prachtvollen Orgellettner des Doms; ihr Bestes aber leisten sie in rein kunstgewerblichen Arbeiten (vgl. Kap. 6, Abschn. D und Abb. 350). Marrinas Werke sind die reich ornamentierte Front der Libreria im Dom und der prächtige, gemeinsam mit einem Bildhauer aus Settignano seit 1509 gearbeitete Hauptaltar der Kirche Fontegiusta, dessen Lünette eine wohl kaum übertroffene Darstellung des von Engeln betrauerten Christus (Abb. 91) zeigt. Bald aber nach der Jahrhundertwende erlischt die schöpferische Kraft der Sieneser Schule; ihre Leistungen während des Quattrocento sind nicht, wie es in Florenz der Fall war, Vorbereitung des Höchsten gewesen. Dieser letzten Steigerung war Siena nicht fähig.





91. Marrina. Christus von Engeln betrauert. Siena, Kirche Fontegiusta

Die jüngeren florentinischen Marmorbildhauer. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hat keinen Bildhauer von gleicher Größe und Bedeutung wie Donatello aufzuweisen, wohl aber eine Reihe tüchtiger Kräfte, die vorwiegend auf Donatellos Grundlage weiterbauen, dabei das technische Verfahren verbessern, das dekorative Element glänzend ausbilden und überdies der heiteren, ruhigen Anmut in der Schilderung einen größeren Raum gönnen, als ihr in der Welt des Charakteristischen und mächtig Bewegten vorzugsweise heimischer Vorgänger. Die Porträtbüste und das Grabdenkmal sind die Hauptaufgaben der späteren florentinischen Plastik. In den Bildnissen herrscht ein frischer Realismus in der Auffassung vor; man sieht, daß individuelle Lebendigkeit dem Künstler als erstrebenswertes Ziel vorschwebte. Am glücklichsten vertreten diese Gruppe einige Büsten im Berliner Museum, welche zum Teil dem Familienschatze der Strozzi angehörten: die Marmorbüste der Marietta Strozzi und die Kalksteinbüste der sog. Prinzessin von Urbino von Desiderio da Settignano (Abb. 93) und eine Marmorbüste des Niccolo Strozzi von Mino da Fiesole. Von einem dritten Familienporträt, dem des Filippo Strozzi, einem Werke des Benedetto da Maiano, hat sich sowohl das Tonmodell (Berlin) als auch das ausgeführte Marmorbild (Louvre) erhalten. In dem Bestreben, die Struktur der Oberfläche wiederzugeben, geht Benedetto unter den Florentiner Bildhauern wohl am weitesten; in seiner Büste des Pietro Mellini (Florenz, Museo Nazionale) werden alle Falten und Runzeln der pergamentartigen Haut mit einer Treue nachgebildet, die der Größe der Form abträglich ist. Die gleichen Eigenschaften bemerkt man auch an vielen anderen Marmor- und Tonbüsten, die die genannten und andere florentinische Künstler im Laufe des 15. Jahrhunderts schufen (Abb. 92); am stärksten erscheinen sie natürlich in den bemalten Tonbüsten ausgeprägt. Die Sitte vielfarbiger Skulptur wurde allerdings durch die herrschende Richtung begünstigt; sie beweist aber außerdem die Volkstümlichkeit der plastischen Kunst. Denn die echte Volkskunst kennt noch nicht die scharfe




92. Mino da Fiesole. Marmorbüste des Piero de' Medici. Florenz, Museo Nazionale


93. Desiderio da Settignano. Kalksteinbüste der sog. Prinzessin von Urbino. Berlin, Museum

Scheidung plastischer und malerischer Wirkungen, sie verlangt zuerst unmittelbare Lebendigkeit und sinnliche Wahrheit; daher kann sie auch in der Skulptur die Farbe schwer missen und widerstrebt der Beschränkung der Bildnerei auf die reine Formensprache. Die während der zweiten Hälfte des Quattrocento sehr verbreitete Bildnerei in Wachs, welche namentlich die Herstellung von Porträtbildnissen, nicht selten in ganzer Figur, zu Votivzwecken betrieb, — die Kirche der SS. Annunziata in Florenz ist einst voll davon gewesen — beweist diese Richtung des Geschmacks am deutlichsten; der Naturalismus wurde hier oft noch dadurch gesteigert, daß die Figuren mit den echten Kostümen der Dargestellten bekleidet waren. Erhalten ist aus dieser Zeit aber nichts.

Bei den Grabmonumenten führte schon die reiche, zierlich dekorative Einrahmung zu einer leichten Milderung des realistischen Tones. Das Grabdenkmal gewinnt einen festen Typus, der die mittelalterliche Grabplatte und den mittelalterlichen freistehenden Sarkophag beseitigt und bis in das 16. Jahrhundert sich herrschend erhält. Es wird, an die Wand angelehnt, als Hochbau behandelt. Ein mit Fruchtschnüren, Greifen und anderen Zierfiguren geschmückter Sockel trägt die Pilaster, welche den Sarkophag seitwärts einrahmen. Auf diesem ruht der Tote wie auf einem Paradebette oder einer Bahre, gerade ausgestreckt, aber mit dem Kopfe etwas gegen den Beschauer hingewendet. Eine flache Nische oder Wand bildet den Hintergrund, mit einem zierlichen Gebälke abgeschlossen; darüber ein Bogenfeld (Lünette), in welchem gewöhnlich ein Rundbild der Madonna, von Engeln gehalten und von Fruchtgewinden umgeben, angebracht ist. An der Spitze der Bildhauer, welche den Typus des florentinischen Grabdenkmals vollendeten, stehen der schon früher (S. 58) als Architekt erwähnte Bernardo Rossellino (1409—64) und der frühverstorbene Desiderio da Set-



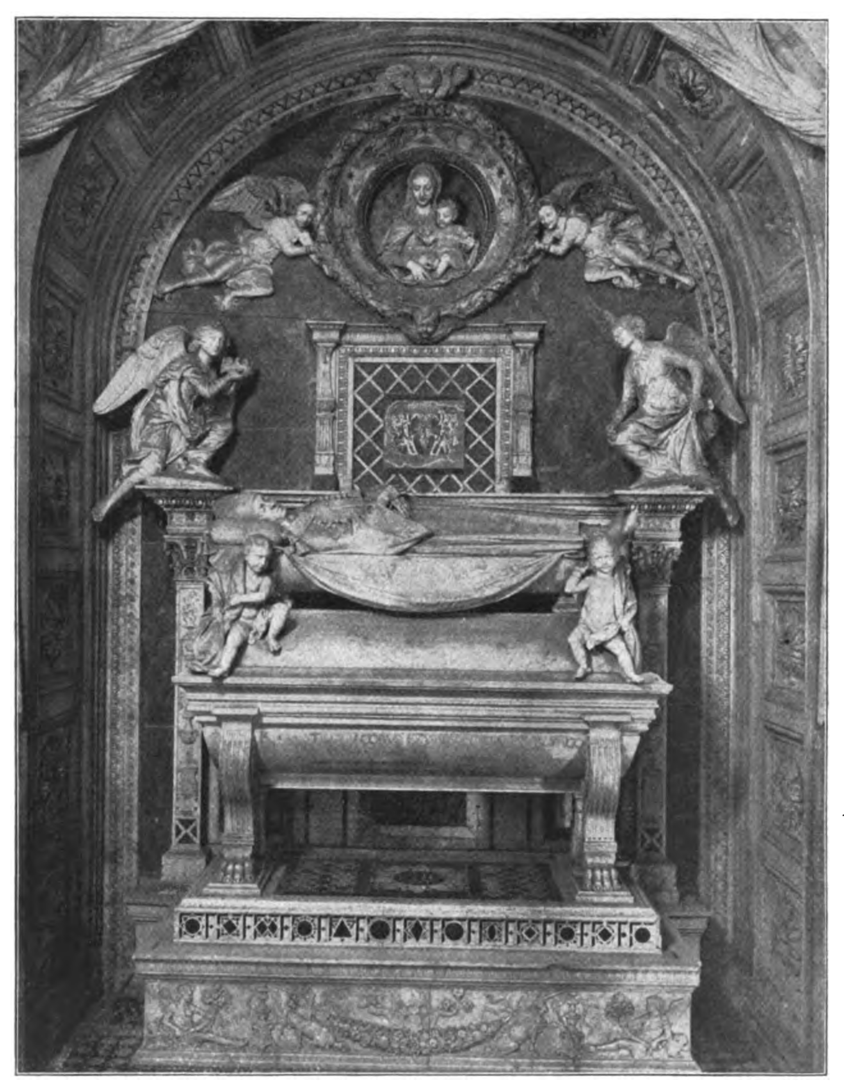
94. Bernardo Rossellino. Grabfigur des Leonardo Bruni. Florenz, S. Croce

tignano (1428—64). Von Bernardo stammt das Denkmal des 1444 als Staatsschreiber der Republik verstorbenen Leonardo Bruni in S. Croce, an welchem besonders die Porträtfigur des Beigesetzten sich durch eine tiefere Beseelung auszeichnet (Abb. 94). Desiderios Hauptwerk ist das Grabmal seines Nachfolgers im Amte, Marsuppini, der 1455 starb, ebenfalls in S. Croce (Abb. 95). Von Bernardos jüngerem Bruder Antonio (1427 bis um 1478) rührt das Monument des Kardinals Jakob von Portugal († 1459) in S. Miniato her (Abb. 96): das Porträtmäßige gleich vortrefflich, wie bei Bernardo, alles Dekorative so reich, wie es sich für den Kardinal aus königlichem Hause ziemte, und dabei in der Auffassung so anmutig und weich, als hätte darin der Künstler seine ganz besondere Teilnahme für den Verstorbenen an den Tag legen wollen. Mit ganz geringen Abweichungen hat er es als Grabmal für die 1470 verstorbene Tochter König Ferdinands von Neapel, Maria von Aragonien, in der Kirche Monteoliveto in Neapel wiederholt; es war bei seinem Tode noch nicht fertiggestellt und Benedetto da Maiano hat den Abschluß der Arbeit übernommen.

Notwendig drängt sich die Frage nach der Stellung dieser Künstler zu Donatello auf. Seine große Natur konnte er nicht auf die Schüler und Genossen vererben; immerhin mochten diese aber dem Meister einzelne Züge und Eigentümlichkeiten ablauschen. In der Tat hat in einzelnen Fällen, besonders bei kleineren Werken, Büsten und Reliefs, die Entscheidung, ob sie Donatello oder dem jüngeren Geschlechte zugeschrieben werden sollen, lange geschwankt. Am stärksten zeigt sich Desiderio von Donatello berührt, aber nirgends verleugnet er seine mehr auf das Weiche und Anmutige gerichtete Natur. Seine Madonnenreliefs, — ein besonders schönes noch in offenem Straßentabernakel in Florenz, andere im Museum in Turin und in Pariser Privatsammlungen — sind durch die weiche Anmut des Motivs ebenso, wie durch die überaus feine Behandlung des zarten Flachreliefs ausgezeichnet. Mit Recht hebt Vasari die Holdseligkeit seiner Arbeiten hervor, die ihm die Herzen aller, nicht nur der Berufskünstler, gewonnen habe; »dolce e bello« sind die Beiworte, mit denen Giovanni Santi, Raphaels Vater, Desiderios Wesen charakterisiert. Weiter von Donatello entfernt erscheint Antonio Rossellino, nicht allein wegen des so häufig bei ihm hervortretenden dekorativen Zuges, sondern auch wegen der großen Weichheit der Formen, der milden Anmut im Ausdrucke und in der Bewegung der Gestalten, Vorzüge, die durch seine vollendete Marmor-



95. Desiderio da Settignano. Grabmal des Carlo Marsuppini
Florenz, S. Croce



96. **Antonio Rossellino. Grabmal des Kardinals von Portugal. Florenz, S. Miniato**

technik in ein noch helleres Licht gestellt werden. Nach beiden Richtungen hin bleibt sein Sebastian im Dom zu Empoli (Abb. 97) ein bewunderungswürdiges Beispiel. Auch von ihm gibt es besonders glückliche Madonnenreliefs, in einer zwischen Hoch- und Flachrelief die Mitte haltenden Behandlung; das weitaus schönste, oft nachgeahmt, im Hofmuseum in Wien.

Besondere Erwähnung verdienen noch die häufig vorkommenden Büsten vornehmer Knaben in der Einkleidung eines Johannes oder Christus, die bekanntesten von Desiderio da Settignano und Antonio Rossellino. Desiderio ist es als erstem Bildner in seiner Zeit gelungen, den besondern Reiz der Kindesnatur, die Schalkhaftigkeit des Kinderlachens und den drolligen Kindesernst zu verewigen, die Weichheit der Formen im Marmor so nachzubilden, daß dem Material die Sprödigkeit genommen scheint. Die schönsten Beispiele bewahrt die kleine Kirche der Vanchettoni in Florenz, denen der Putto der Sammlung G. Dreyfuß in Paris und der hell auflachende der Sammlung Benda in Wien an Qualität gleichkommen.

Hervorragendes leisten die ausschließlich in Stein arbeitenden Künstler dieser Generation endlich in dekorativen Arbeiten; hier hat sich besonders der gleich zu nennende Mino und seine Schule als überaus fruchtbar erwiesen. Die Zahl der damals entstandenen Tabernakel zur Aufnahme des Sakraments und der Sakristeibrunnen ist beträchtlich, und sie sind alle durch harmonischen Aufbau und den Reiz ihrer diskreten Ornamentik ausgezeichnet. Den Weg hatte hier doch schon Donatello gewiesen (Tabernakel in der Sakristei von St. Peter in Rom), auch von Luca della Robbia gibt es ein vorzügliches Werk in Marmor (Kirche von Peretola bei Florenz). Das beste, vorbildliche Stück aber hat Desiderio in dem Tabernakel von San Lorenzo geschaffen. Zwei Pilaster, mit ganz zarten Ornamenten geschmückt, tragen das reich dekorierte Gesims; das Feld, das sie einfassen, gewährt Einblick in eine tonnengewölbte Halle, in der Engel den verschlossenen Schrein verehren. Unterhalb, zwischen Konsolen, die das Ganze stützen, ist ein Relief der Pietà angebracht; vor der Lünette über dem Gesims steht das segnende Christkind, von Engeln verehrt, auf dem Kelch. Zwei leuchtertragende Engel in ganzer Figur halten rechts und links die Ehrenwache, an holder Anmut den kleinen Schildträgern des Marsuppini-Grabes fast ebenbürtig. Und Rossellino hat für die Kirche Monteoliveto in Neapel einen vollständigen Altar in Marmor gearbeitet. Zwei in Nischen stehende Heilige fassen die wie ein Bild gerahmte Mittelkomposition ein, auf der die Anbetung durch die Hirten dargestellt ist, mit einem großen Aufwand perspektivischer Kunstmittel, so daß das Relief mit der Wirkung eines Bildes wetteifert. Am Sockel wie am Gebälk die anmutigste Ornamentik, dort an Kandelabern hängende Kränze, hier Engelsköpfchen zwischen Füllhörnern. Vier prächtige Putten stehen oben auf dem Gesims und halten einen reichen Früchtekranz, dessen Enden rechts und links schwer herabhängen. Einen ganz ähnlichen Altar schuf später Benedetto da Maiano für die gleiche Kirche, mit der Verkündigung als Hauptkomposition und einer aus sieben Reliefs gebildeten Staffel. Hier vollends sucht der Bildhauer den Maler zu ersetzen.



97. Antonio Rossellino. Sebastian
Empoli, Dom

Dem Antonio Rossellino nähert sich der mit ihm auch in persönlichen Beziehungen stehende Matteo Civitali aus Lucca (1436—1501). Ohne Zweifel hat Civitali seine künstlerische Erziehung in Florenz genossen. Den Beweis liefern das Grabmal des päpstlichen Sekretärs Pietro da Noceto im Dome zu Lucca (1472) und der Regulusaltar ebenda, mit welchem zugleich das Grabmal des Heiligen verbunden wurde (1484). Beide Werke gehen auf florentinische Muster zurück. Deutlicher als in diesen Werken tritt Civitalis Natur in mehreren kleineren Schöpfungen zu Tage, den Engeln von dem zerstörten Sakramentshäuschen im Dome, in allegorischen Frauengestalten (Abb. 98), Eccehomobildern und Madonnenreliefs. Es weht in ihnen ein Zug holder Andacht und still-friedlicher Frömmigkeit. Große schöpferische Begabung kann man ihm freilich nicht zugestehen.



98. Matteo Civitali. Der Glaube. Marmorrelief
Florenz, Museo Nazionale

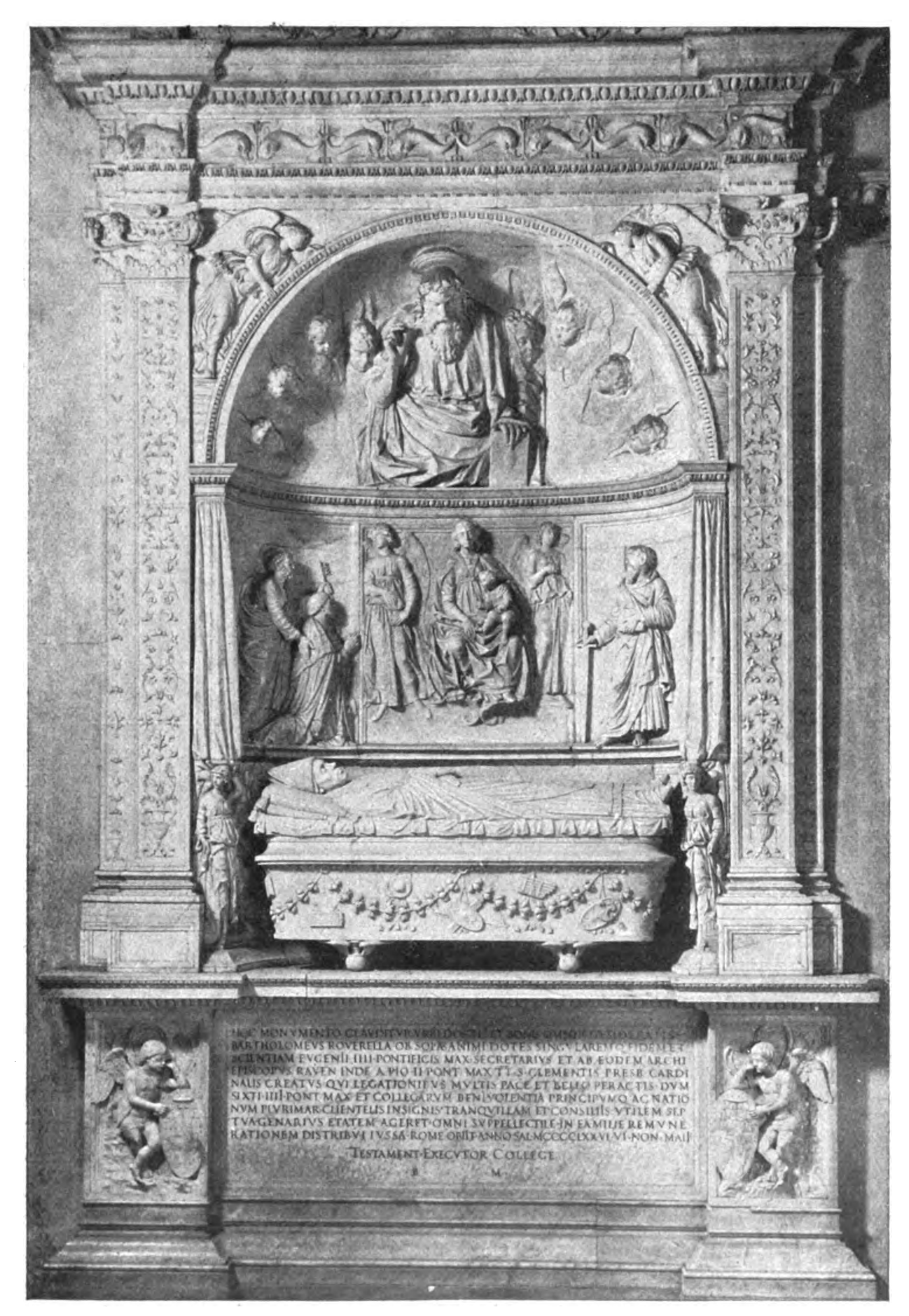
Hinderte Civitali das Stillsitzen in einer kleinen Stadt an der vollen Entfaltung, so beeinträchtigt bei Mino da Fiesole (1430 oder 1431—84) nur zu häufig die flüchtig rasche Arbeit die Wirkung seiner Schöpfungen. Die scharfe Individualisierung, die frische Naturwahrheit und die gediegene Ausführung, welche seine älteren Marmorbilder, insbesondere seine Porträtbüsten (Lionardo Salutati im Dome zu Fiesole) offenbaren, lassen später, als er mit Aufträgen überhäuft wurde, merklich nach. In Florenz war er etwa anderthalb Jahrzehnte hindurch an der Ausschmückung der Badia beschäftigt. Einen ganzen Marmoraltar hat er für sie geschaffen, mit drei Nischen, darin die thronende Maria, von zwei Heiligen verehrt, und zwei große Wandgräber, von denen das spätere, 1481 vollendete des Stifters der Badia, Markgrafen Hugo (Abb. 99), in enger Anlehnung an Rossellinos Bruni-Monument, durch die maßvolle Schönheit der Verhältnisse und die sparsame Verwendung zierlicher Ornamentik unter Minos beste Arbeiten gerechnet werden muß. Sein reichstes Arbeitsfeld war in Rom. Schon 1463/64 fand er hier Beschäftigung durch Pius II., um dann die Jahre von 1473 bis 1480 daselbst zu verbringen. An zahlreichen Stellen finden sich die Spuren seiner Tätigkeit, namentlich in den Kirchen S. Maria Maggiore, S. Marco, S. Maria del Popolo und S. Cecilia; auch für die Peterskirche hat er gearbeitet, am Grabmal Pauls II. und am Ziborienaltar Sixtus' IV. Die Aufgaben, die ihm gestellt wurden, gingen weit über die Kräfte eines einzelnen hinaus; die Ausführung wurde vielfach der Werkstatt überlassen — an manchen Grabmälern ist nicht viel mehr als das Madonnenrelief eigenhändige Arbeit — oder zusammen mit andern, selbständigen Künstlern ausgeführt. Einen künstlerisch reinen Eindruck gewährt keines dieser Werke. Am besten geglückt ist ihm wohl

das Grabmal des Francesco Tornabuoni in der Minervakirche, dessen feiner Sarkophag sich an die Form von Desiderios Marsuppini-Sarkophag anschließt.

Früher ging die Meinung von Minos Fruchtbarkeit noch viel weiter, und man schrieb ihm fast alle römischen Skulpturen aus der Schlußzeit des 15. Jahrhunderts zu. Wir wissen jetzt, daß neben ihm noch viele andere Bildhauer tätig waren, allerdings mit Ausnahme von Paolo Taccone, genannt Romano, fast alle aus der Fremde herbeigerufen, so ein zweiter Mino, von dessen Existenz schon Vasari Kunde hatte, und der aus dem Königreich Neapel stammte, daher Mino del Reame genannt, Isaia aus Pisa, Giovanni Dalmata aus Traù in Dalmatien, Andrea Bregno aus Osteno am Luganer See, Luigi Capponi aus Mailand, keiner von ihnen durch eine stark ausgesprochene künstlerische Persönlichkeit ausgezeichnet. Mit einigen dieser Kunstgenossen war Mino zu gemeinsamer Tätigkeit verbunden. Eine geschlossene römische Schule, welche der toskanischen gegenübergestellt werden könnte, mit eigentümlichen Vorzügen, läßt sich aus den Spuren ihrer Wirksamkeit nicht nachweisen. Der Reichtum der noch heute erhaltenen Werke dieser damals in Rom tätigen, von Nord und Süd eingewanderten Künstler ist sehr groß; ihr Wert besteht nicht zuletzt in dem unerschöpflichen Wechsel, mit dem die sich gleichbleibenden Aufgaben gelöst werden. Der tonangebende Meister, vor allem im Aufbau und in der dekorativen Ausstattung der Wandgräber und Tabernakel, war zweifellos Andrea Bregno, dessen früheste Arbeiten dieser Art sich in der Kirche zu Osteno befinden. Bregno ist es namentlich, der den in Rom üblichen Typus des Wandgrabmals künstlerisch am reinsten ausbildet. Dieser ist von dem florentinischen nicht unwesentlich unterschieden, namentlich durch den hohen Unterbau, der, zur Aufnahme der breit ausgedehnten Inschrift und der Wappenschilde bestimmt, an Stelle der schmalen, ornamental verzierten Basis, die in Florenz üblich war, tritt. Der stets auf Löwenfüßen ruhende Sarkophag erhält oft eine zweite, vom Geist der humanistischen Ideen diktierte Inschrift. Nicht selten fassen doppelte Pilaster den Raum ein, in welcher der Tote aufgebahrt ist; dessen Hintergrund wird gern architektonisch mit Nischen belebt, in denen Halbfiguren von Aposteln oder Heiligen erscheinen. In Einzelheiten aber wird von diesem Schema fast immer abgewichen; die Fälle der Varianten erscheint unerschöpflich. So hat Bregno an dem Grabmal des Kardinals Roverella in S. Clemente (nach 1476) die ungewöhnliche Form der Apsis verwendet (Abb. 100). Das Figürliche daran wird jetzt überwiegend dem Dalmata



99. Mino da Fiesole. Caritas am Grabmal des Markgrafen Hugo. Florenz, Badia



100. Bregno und Dalmata. Grabmal des Kardinals Roverella. Rom, S. Clemente

zugeschrieben. Der monumentale, besonders für Kardinalsgräber übliche Aufbau wird in andern Fällen geschickt bescheideneren Forderungen angepaßt. Eine feinere Lösung, wie sie das Grab des jungen Albertoni in S. Maria del Popolo zeigt, ist wohl keinem dieser Meister gelungen.

Den Kreis der florentinischen Marmorbildner schließt Benedetto da Maiano (1442—97). Weitreichend ist der Schauplatz wie der Umfang seiner Tätigkeit. Wohlerfahren in der Möbelkunst eingelegter Holzarbeit (Intarsia), hat er sich vor allem in der dekorativen und monumentalen Plastik als Meister bewährt. In den Marken (Loreto, Faenza) und in Neapel begehrte man Werke seiner Hand. Das Beste leistete er aber doch in seiner toskanischen Heimat. Die Kirche S. Domenico in Siena bewahrt von Benedetto einen überaus prächtigen Hostienbehälter (Ziborium) aus Marmor, welcher das fröhliche Behagen der Frührenaissance an üppiger Dekoration trefflich zur Anschauung bringt. Zu dessen Seiten zwei Leuchterengel von hohem Liebreiz Wenn seine Porträtköpfe dartun, daß Benedetto in bezug auf frische und genaue Naturwahrheit hinter keinem seiner Genossen zurücksteht, so legen die Arbeiten im Dom zu San Gimignano (Fina-Altar, vollendet 1475) von seinem lebendigen Sinne für anmutige und weiche Formen Zeugnis ab. Diese bezeichnendste Seite seines Wesens offenbart sich nicht minder in der köstlichen Dekoration der zierlichen Prunktür im Audienzsaal des Signoriepalastes in Florenz, die er gemeinsam mit seinem Bruder Giuliano — von diesem die andere Seite des Portals und die edlen Intarsien — 1481 vollendete. Hier sind seine vielleicht gelungensten Einzelfiguren angebracht: der weiche, jugendfrohe Täufer und zwei Festons tragende Puttenpaare. Seine vollkommenste Schöpfung bleibt aber die Kanzel in S. Croce (Abb. 101). In reicher architektonischer Gliederung steigt sie von der Konsole empor, geschmückt mit Statuetten in den Nischen des Unterbaues und mit fünf Geschichten des h. Franz in den Feldern der Brüstung. Diese Reliefs zeigen die malerische Auffassung in glücklicher Weise durchgeführt und stehen mit den gleichzeitigen Gemälden in unmittelbarem Zusammenhange. Am Schlusse des Jahrhunderts rücken die Malerei und die Skulptur in Florenz, welche am Anfange so weit abstanden, einander ganz nahe und vollenden in ihrer Einigung den ersten Kreislauf der Renaissancekunst.

Die florentinischen Bronzebildner. Die zuvor besprochenen Meister haben sich ausschließlich als Marmorbildner (oder vorbereitend in Stuck) betätigt. Der Bronzeguß, dessen technische Behandlung große Anforderungen stellt, war wesentlich nur von Donatello und seiner Werkstatt betrieben worden. Ein wichtiges Denkmal außerhalb von Florenz hat der schon als Architekt genannte Antonio Averlino in der Bronzetür von S. Peter in Rom geliefert. 1433 war er von Papst Eugen IV. berufen worden und zwölf Jahre hat er mit zahlreichen Gehilfen daran gearbeitet. Die sechs großen Felder, auf denen Christus und Maria, die Apostelfürsten und deren Martyrien dargestellt sind, während in den sie trennenden Längsstreifen Szenen aus der Zeitgeschichte Platz gefunden haben, faßt eine schwere Akanthusranke ein; in deren Voluten ist ein ungewöhnlicher und an dieser Stelle ungehöriger Reichtum an mythologischen Erinnerungen entfaltet. Alles in einem seltsam archaischen Stil, der seine Vorbilder teilweis der frühchristlichen Kunst entnimmt und den Schöpfer der Tür als einen hinter seiner Zeit zurückgebliebenen Mann erkennen läßt.

Von Donatellos spätem Gehilfen Bertoldo di Giovanni († 1491), sind nur kleinere, stark von der klassischen Antike beeinflußte Bronzen bekannt; war doch dieser Hausgenosse der Medici der Vorstand der Antikensammlung des Lorenzo Magnifico. Seine Reiterschlacht im Museo Nazionale ist ganz im Charakter eines spät-antiken Sarkophagreliefs behandelt. Sein Bestes gibt er in Statuetten, wie dem Bellerophon des Wiener Museums, der schönen Gruppe des Löwenkampfes in Paris (Slg. Foule); Herkules hat er mehrfach dargestellt. In seinen dem christlichen Kreis angehörigen Arbeiten — Kreuzigung und Pietà im Museo Nazionale — lebt das donatello'sche Pathos in verzierlichter Durchbildung fort. Auch als



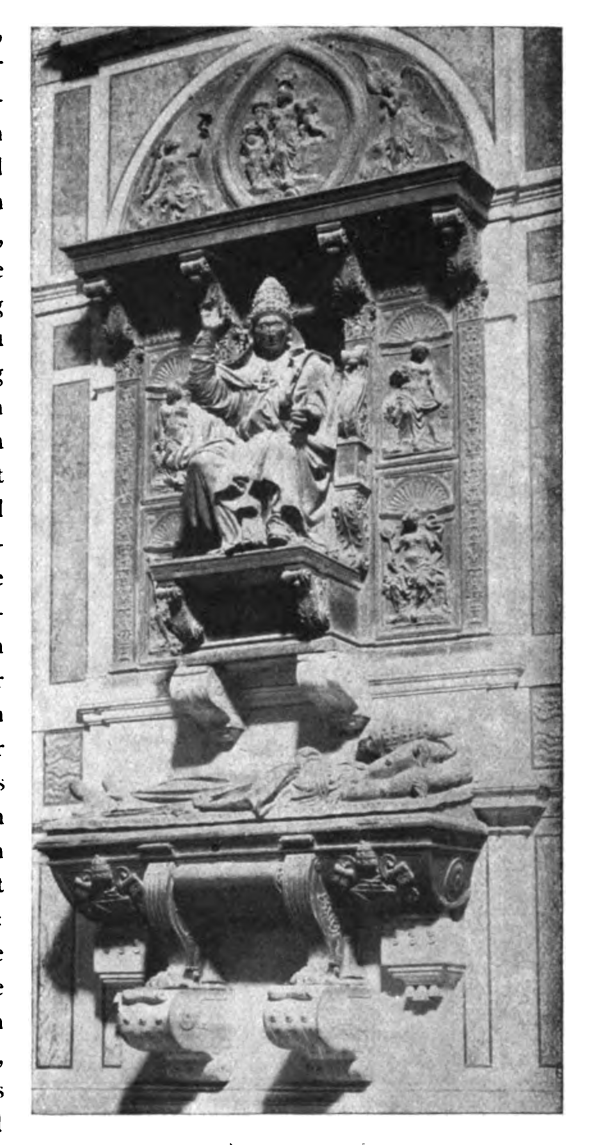


101. Benedetto da Maiano. Kanzel in S. Croce in Florenz

Medailleur kennt man ihn; besonders geistvoll sind die beiden Seiten der Erinnerungsmedaille auf Lorenzo und Giuliano de' Medici mit der Darstellung der Pazzi-Verschwörung.

Die geistigen Nachfolger Donatellos fallen in ihrem hauptsächlichsten Schaffen in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts. Der realistischen Richtung ihrer Phantasie entsprach die durch die Natur des Materials bedingte Formbehandlung, die Schärfe und Präzision der

Modellierung. Antonio del Pollaiuolo, der ältere von zwei Brüdern, ist ein Meister des Übergangs (1429—98). In Grabdenkmälern mit Porträts und allegorischen Figuren, kleineren Bronzegruppen und Reliefs sehen wir ihn das kraftvolle Leben Donatellos durch eine sorgfältige, saubere, in der Schulung des Goldschmieds gereifte Technik im Guß und in der Ziselierung verfeinern. Im Nackten, im Knochenbau und in der Oberfläche, in der Gewandung und in ihren kleinsten, äußersten Falten geht er der Natur nach und sucht sie in aller Schärfe herauszuarbeiten. Das macht ihn leicht affektiert in Bewegungen und Ausdruck. Er ist nicht ohne Schönheitsgefühl, aber seine Schönheit ist herb, sie fesselt uns nicht als selbständige Erscheinung. Sie ist nie zur Ruhe gekommen in abgeschlossenen Werken; ihr Urheber strebt immer weiter in seiner Arbeit. Von seiner Tätigkeit als Goldschmied, mit der er begann, ist als vorzüglichste Probe das Relief der »Geburt des Täufers« an dem großen Silberaltar im Dommuseum in Florenz erhalten, das er gleichzeitig mit Verrocchios »Enthauptung des Johannes« 1480 vollendete. Seine außerordentliche plastische Begabung lassen am besten die Kleinbronzen erkennen: die Gruppe von Herkules und Antäus im Museo Nazionale, die lässig ruhenden Gestalten des Herkules (Berlin und Neuyork, Slg. P. Morgan) und des jugendlichen David (Neuyork). Man spürt hier seinen mächtigen Gestaltungswillen, der im Kleinen wahrhaft groß zu sein vermochte. Rom gab ihm endlich in den beiden Papstmonumenten Gelegenheit zu voller Entfaltung seiner Kräfte. Das Grabmal für Sixtus IV. (1490—93) in der Peterskirche hat er als niedrigen, breit ausladenden Katafalk gebildet. Die im Todesschlaf gebettete Gestalt des Papstes ist von den Gestalten der christlichen Tugenden umgeben; in den konkaven Feldern des Sockels sind die allegorischen Gestalten der Artes liberales angebracht. Imposanter ist das Grabdenkmal Innocenz' VIII. in derselben Kirche (vollendet in seinem Todesjahr 1498; Abb. 102). Der Papst erscheint zweimal, auf dem Sarkophag und als Sitzstatue mit segnender Gebärde, in der Linken die heilige Lanzenspitze, das Geschenk eines vertriebenen türkischen Prinzen. Die ursprüngliche Anordnung, welche bei der Wiederaufstellung des Monuments in der neuen Peterskirche nicht gewahrt blieb, ist uns durch alte



102. Antonio del Pollaiuolo. Grabmal Innocenz' VIII. Rom, Peterskirche



103. Verrocchio. David. Bronzestatue
Florenz, Museo Nazionale

Nachzeichnungen bekannt: der Sarkophag mit der Gestalt des Toten war über der Sitzstatue auf dem weit vorspringenden Gesims angebracht. Die Figur des Papstes drängt beherrschend alles Beiwerk zurück. Auf lange Zeit blieb dieser von Pollaiuolo geschaffene Typ für solche Grabmäler bestimmend.

Am Schlusse der Frührenaissance steht Andrea (di Michele di Francesco Cione) del Verrocchio (1435—88), ursprünglich Goldschmied, als Lehrer der Malerei durch seine drei Schüler Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi und Perugino berühmt geworden; als Bildhauer, wie seine Reliefs vom Grabmale der Francesca Tornabuoni (im Museo Nazionale) zeigen, zunächst von Donatello angeregt. Vergleicht man den Hirtenknaben David im Museo Nazionale in Florenz (Abb. 103), eine frühe Arbeit, mit Donatellos David in derselben Sammlung, so erkennt man aber auch sofort den zwischen beiden Künstlern bestehenden Unterschied. Erst Verrocchio hat sich ganz in die Jünglingsnatur hineingedacht. Der magere Körper, mit den Unebenheiten des Übergangsalters, den großen Füßen und der eckigen Haltung, steht straffgespannt; ein Knie ist durchgedrückt, das andere spitz wie der Ellenbogen des eingestemmten Armes. Neben peinlicher Durchbildung der Glieder und der Körperoberfläche zierliche Eleganz der Silhouette und des Ausdrucks, mit dem höchsten Akzent des mädchenhaften Lächelns unter dem Lockenkopf; wieder ein neuer Zug gegenüber Donatellos David und eine Vorahnung Leonardos. Man findet dieses Lächeln auch sonst bei ihm; es beseelt mit unaussprechlichem Liebreiz das Terrakottarelief der Madonna im Museo Nazionale (geringer die Marmorarbeit ebendort). Und auch die Frauenbüste in Marmor derselben Sammlung, die ausnahmsweise beide Hände in die Darstellung mit einbezogen zeigt, wundervolle schlanke Hände, ist mit einer Andeutung zartesten Lächelns belebt: eine Mona Lisa des Quattrocento. Der David befand sich einst ebenso, wie der des Donatello, im Besitze des Lorenzo Medici. Für denselben Gönner hat er das in vollendeter Bronzetechnik gegossene Grabdenkmal der Brüder Piero und Giovanni Medici in der Alten Sakristei von S. Lorenzo ausgeführt (Abb. 104), ebenso den graziösen Flügelknaben, der einen wasserspeienden Delphin zwischen den Armen gepreßt hält und dabei auf einem Beine balanciert, ursprünglich als Schmuck eines Brunnens in der Villa Careggi bestimmt, jetzt im Hofe des Palazzo Vecchio (Abb. 105). Der ideale Zug, welcher bereits im David anklingt, steigert sich zu großartig ernster Würde in dem 1480 vollendeten, 1483 in der von Donatello und Michelozzo herrührenden Nische aufgestellten Ungläubigen Thomas an Or San Michele (Abb. 106). Man ahnt nicht die Schwierigkeit,

welche der Aufbau einer geschlossenen Gruppe aus nur zwei Gestalten dem Künstler bereiten mußte. Dadurch, daß Christus erhöht auf einer Stufe steht, Thomas scheinbar kleiner wird, daß ferner Christus das volle Antlitz dem Betrachtenden zuwendet, während der Jünger im Profil gezeichnet ist, bleibt Christus der Held der Handlung, gewinnt die Komposition ihre feste Einheit. Verrocchio verstand es, durch die Gegensätze des jugendlich anmutigen Thomas und des feierlich ernsten Christus die Wirkung zu heben und in die Köpfe tiefe Empfindung und klaren Ausdruck zu legen. Zeigten nicht die Gewänder nach der ihm eigenen Weise allzu reiche, schwere Falten, so dürften wir in der Gruppe eine vollendete, der größten Meister würdige Schöpfung bewundern. Das sieht man aber sofort, daß Verrocchio sich keineswegs wie die Marmorbildner einfach begnügt hat, die Errungenschaften der Frührenaissance festzuhalten, sondern daß er vorwärtsstrebt. Es bezeichnet sein Wesen, daß er zuerst Reliefbüsten nach antiken Helden in phantastischem Aufputze schuf (Marmorrelief des Scipio im Louvre), und daß er in dem Grabdenkmal des Kardinals Forteguerri, welches übrigens nicht in der verstümmelten Marmorausführung im Dome zu Pistoia, sondern in der Tonskizze im Kensingtonmuseum studiert werden muß, über die dekorative Anordnung der Figuren weit hinausgeht und eine dramatisch bewegte Szene schildert. Glaube, Hoffnung und Liebe umringen den auf dem Sarkophage knieenden Verstorbenen. Die Liebe weist ihn nach oben, wo Christus von Engeln umgeben in der Mandorla thront; nach oben wendet auch die Hoffnung ihre flehenden Blicke. Mit dieser Schöpfung führt uns Verrocchio in eine neue Welt.



104. Verrocchio. Grabmal des Piero Giovanni de Medici
Florenz, San Lorenzo



105. Verrocchio. Brunnenfigur
Florenz, Hof des Palazzo Vecchio

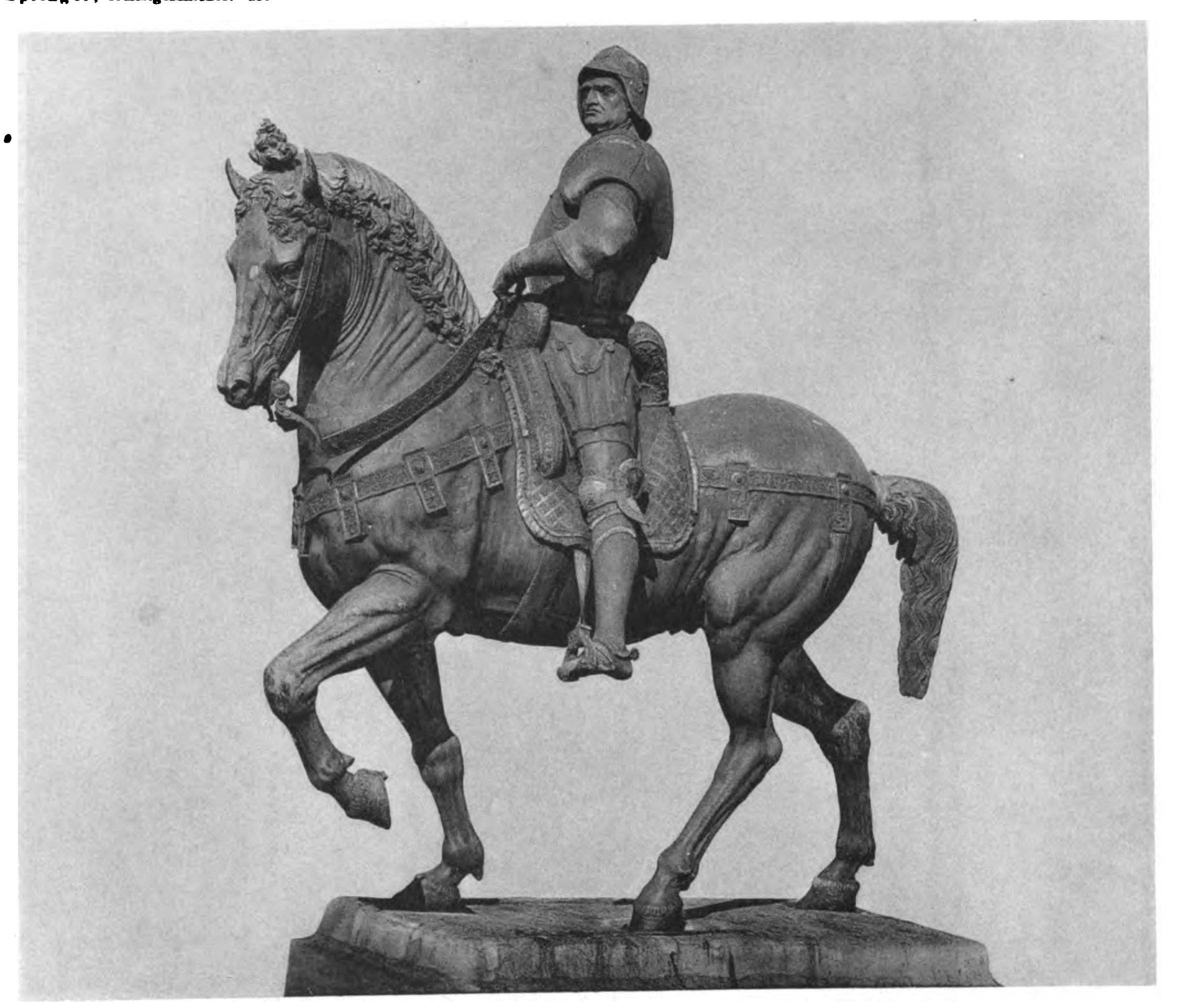
Verrocchio war es vorbehalten, gegen Ende seines Lebens nach Donatello das zweitgrößte



106. Verrocchio. Christus und Thomas. Bronzegruppe
Or San Michele in Florenz

Reiterstandbild des 15. Jahrhunderts, seit der Zerstörung des Modells Leonardos für das Monument des Francesco Sforza die gewaltigste Reiterstatue der Renaissance, zu schaffen. Im Auftrag der Republik Venedig stellte er — seit 1485 — das Standbild des Söldnerführers Bartolommeo Colleoni her, dessen Vollendung er aber nicht mehr erlebte (Tafel VI). Der Guß des Monuments wurde von dem Venezianer Alessandro Leopardi ausgeführt, der auch den hohen schmalen Sockel entworfen hat; als sein Werk sind ferner die bronzenen Fußgestelle der Flaggenmasten auf dem Markusplatz gesichert (1505). Gegenüber Donatellos Reiterstandbild des Gattamelata erscheint Verrocchios Colleoni als die reifere Schöpfung. Roß und Reiter passen in ihren Maßen und Verhältnissen besser zueinander, und die Haltung des Reiters, insbesondere der ausdrucksvolle, nicht porträtmäßig aufgefaßte Kopf gibt den trotzigen Charakter eines Condottiere lebendiger wieder. Die tiefere Beseelung, das Herausarbeiten aller Formen aus der inneren Empfindung und Stimmung bilden den Hauptvorzug des Werkes.

Oberitalien. Neben der toskanischen Schule entfalten die Bildhauer Oberitaliens die reichste Wirksamkeit. Ruht das Schicksal der italienischen Plastik auch nicht in ihren Händen, so bilden sie doch die Brücke, über welche die nordischen Künstler zur Kenntnis der Renaissance gelangten, und sie bringen einzelne neue Züge in das italienische Kunstleben. Die oberitalische Skulptur steht teilweise unter dem Einflusse Donatellos. Sein langer Aufenthalt in Padua führte ihm hier mehrere Schüler und Nachahmer zu. Bartolomeo Bellano (um 1430—92 oder 1498), der Hauptmitarbeiter Donatellos an dessen Kanzeln in San Lorenzo, hat sich auch lange in Mittelitalien aufgehalten. In Perugia fertigte er (1466/67) eine bronzene



REITERDENKMAL DES COLLEONI IN VENEDIG. VON VERROCCHIO

Kolossalstatue Papst Pauls II. für die Domfassade, die 1798 eingeschmolzen worden ist. In seinen späteren Jahren hat er zehn Bronzereliefs mit Szenen aus dem Alten Testament für den Chor des Santo in einem seltsamen, die landschaftliche Umgebung übertrieben betonenden Stil gefertigt (1484—88). Sein Schüler ist der treffliche Gießer Andrea Briosco, nach seinem gelockten Haar Riccio genannt (1470—1532), dessen Bronzekandelaber in der Antoniuskirche zu den berühmtesten Werken dieser Art gehört (s. Abschn. D: Kunsthandwerk). Seine ganze Meisterschaft aber hat er in zahlreichen Kleinbronzen bekundet; namentlich die schönsten und phantasievollsten Tintenfässer und Kerzenhalter, in denen sich geistvoll Pflanzliches mit Fabelwesen vermählt, sind Zeugnisse seiner von der Antike befruchteten, reichen Erfindungsgabe. Auch die Zahl der Tierplastiken in Bronze — wiederum kleinen Formats — ist sehr groß.

Als tüchtige Arbeiten der Porträtplastik Oberitaliens verdienen noch zwei Bronzebüsten, nämlich des Andrea Mantegna über seinem Grab in S. Andrea in Mantua und des Battista Spagnuoli in Berlin, hervorgehoben zu werden; sie sind durch die gleiche Art energischer, etwas herber Formbehandlung ausgezeichnet, die ihren Meister Gian Marco Cavalli als abhängig von der Paduaner Kunstrichtung erkennen läßt.

Aber Oberitalien war doch nicht bloß der empfangende Teil. Oberitalienische Künstler erwarben sich namentlich in Unteritalien große Beliebtheit. Der Stammvater eines berühmten Palermitaner Künstlergeschlechtes, Domenico Gagini († 1492) ist von Geburt und Erziehung ein Lombarde. Die an geschickten Künstlern reiche Familie stammte vom Luganer See, aus Bissone. Seine Schicksale geben eine deutliche Vorstellung von der Wanderlust der lombardischen Steinmetzen, die überall anzutreffen waren. Seine frühesten nachweisbaren Arbeiten sind in Genua entstanden. Von 1448 an hat er umfangreiche Arbeiten für den Dom, namentlich die beiden Marmorreliefs an der Außenfront der dem Täufer geweihten Kapelle, ausgeführt. Nicht völlig gesichert ist seine Zugehörigkeit zu dem Kreis von Künstlern in Neapel, welche eines der umfangreichsten Bildhauerwerke der Epoche, den Triumphbogen, den König Alfons von Aragonien zur Erinnerung an seinen ganz nach römischem Vorbild angeordneten Einzug von 1443 am Castel Nuovo errichten ließ, mit Reliefs und dekorativen Skulpturen schmückten; von überall her, von Pisa, Rom, Mailand, aus den Abruzzen waren sie zu dieser Aufgabe zusammengekommen, darunter mehrere unmittelbare Schüler Donatellos. Etwa 1460 übersiedelte Domenico nach Palermo, um von hier aus bis zu seinem Tode eine reiche Tätigkeit zu entfalten. — An diesem Triumphbogen war auch ein aus Zara in Dalmatien stammender Künstler Francesco Laurana tätig. Von 1461 ab ist er mehrere Jahre hauptsächlich als Medailleur der Anjous in Frankreich beschäftigt. Dann erscheint er 1468 in Sizilien als Marmorbildner; einige Madonnenstatuen, in den Motiven wie späte Reminiszenzen an Giovanni Pisano, dabei von besonderer Zartheit in der Behandlung der Oberfläche, sind noch erhalten. Für die Höfe von Neapel und Urbino ist er in der Folgezeit tätig. Seit 1477 bis um 1502 lebte er wiederum in Südfrankreich. Für die Einführung der Renaissance in Frankreich ist er von hervorragender Bedeutung gewesen. Eine Anzahl von Marmorbüsten junger Frauen (im Museum zu Palermo und zerstreut an anderen Orten), die sich durch Keuschheit der Auffassung und durch eine besondere Behandlung des Steins auszeichnen, werden dem Laurana zugewiesen. Die bekannteste, beachtenswert auch durch den mit der Büste aus einem Stück gearbeiteten Sockel, den anmutig gelagerte Frauengestalten in Flachrelief zieren, ist die Büste der Tochter des Königs Ferdinand von Neapel, im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin; an Anmut übertrifft aber alle wohl die Frauenbüste des Wiener Museums.



107. Cristoforo Solari. Relief mit Pietà-Medaillon. Vom Hochaltar der Certosa bei Pavia

In Unteritalien war und ist noch heute die Terrakottaplastik der volkstümlichste Kunstzweig. Auch in Oberitalien (Pellegrinikapelle in S. Anastasia zu Verona) erfreuten sich bemalte Tonbildwerke großer Beliebtheit. Das Hauptwerk in diesem Material hat ein aus Süditalien, Bari, zugewanderter Künstler, Niccolò de Apulia, in S. Maria della Vita in Bologna hinterlassen: eine Beweinung Christi in sechs lebensgroßen Figuren. Niemals ist der Schmerz plastisch wieder so schrankenlos dargestellt worden; in animalischem Schreien macht er sich bei den Frauen Luft. Nach dieser Arbeit erscheint es fast unglaublich, daß der gleiche Meister den zierlichen, hoch aufragenden Marmordeckel über der Arca des h. Dominicus in S. Domenico gefertigt haben soll (seit 1469; s. oben Abb. 12). Wie anmutig jedes Figürchen, das ihn schmückt, namentlich der leuchtertragende Engel am Sockel links, den die Tradition lange Michelangelo, der sein Gegenstück später gemacht hat, zuschreiben wollte. Diese vorzügliche Leistung brachte ihrem Schöpfer den Ehrennamen ein; er wurde seither Niccolo dall' Arca genannt. Gestorben ist er 1494.

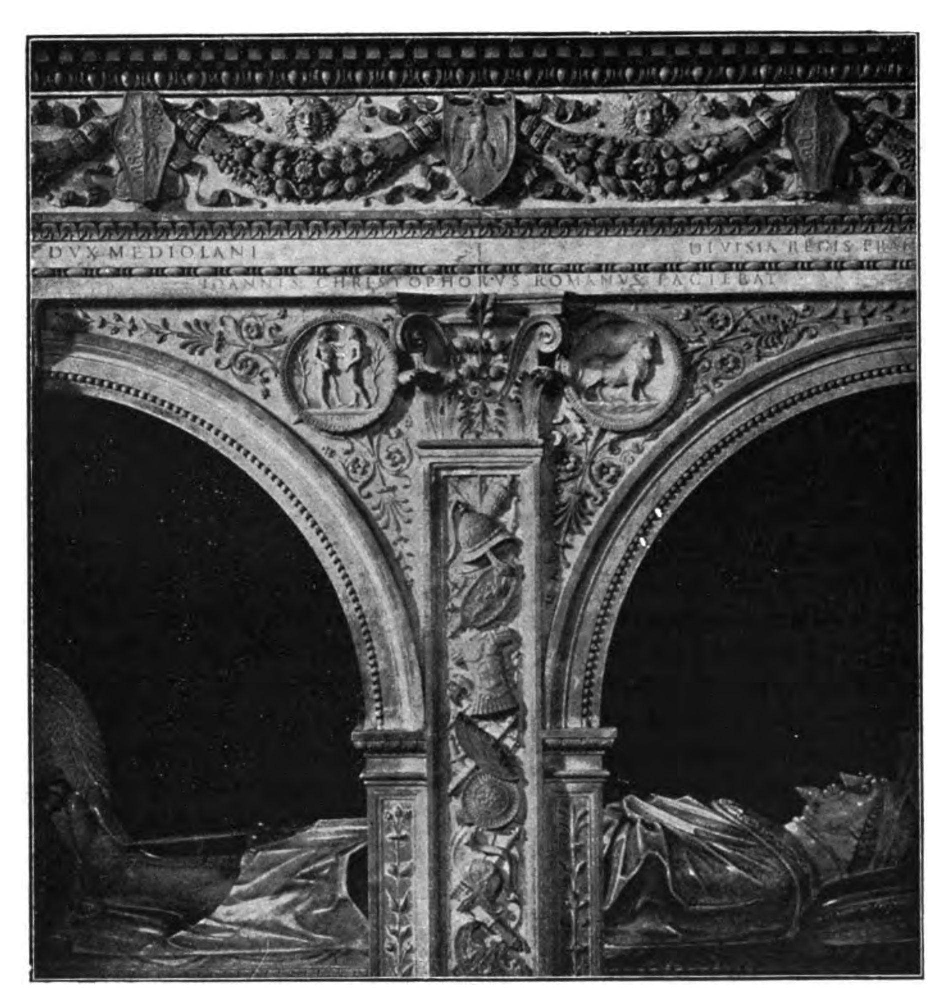
Einige gute Tonbüsten werden Sperandio, dem aus Mantua stammenden Medailleur des Hauses Este, dem Bolognesen Vicenzo Onofri und seinem Landsmann, dem Maler Francia, abwechselnd zugeschrieben. Ein Hauptmeister in dieser Gattung ist Guido Mazzoni aus Modena (um 1450—1518), der in den Jahren 1489—92 außer anderen Arbeiten für den aragonesischen Hof die große Passionsgruppe in Monteoliveto zu Neapel anfertigte. Sein bedeutendstes Werk gleicher Art ist die Klage um den Leichnam Christi in S. Giovanni zu Modena. Auf Kreise berechnet, welche in der größten Naturwahrheit die höchste Kunstwirkung sahen, zeigen diese bemalten Tongruppen einen unverhüllten Naturalismus, lassen aber in der Zusammenstellung der einzelnen Statuen oft die eigentliche künstlerische Komposition vermissen. Auch Mazzoni ist in Frankreich tätig gewesen, Hofkünstler erst Karls VIII., dann Ludwigs XII., aber weder das Grabdenkmal des ersteren in St. Denis, noch die für das Schloß Blois gefertigten Marmorstatuen sind erhalten. Gestorben ist er in seiner Vaterstadt 1518.

Die lombardische Lokalschule bevorzugt eine malerische Behandlung und läßt in den größeren Einzelstatuen und insbesondere in der Zeichnung der Gewänder die strengere Zucht, welche die Florentiner an der Hand des Naturstudiums durchmachten, vermissen. Reich erscheint sie dagegen in der Wiedergabe feiner und zierlich anmutiger Empfindungen; in den Reliefs, der Hauptstärke der Schule, weiß sie lebendig zu erzählen und ausdrucksvoll



108. Busti (Bambaia). Grabmal des Gaston de Foix. Mailand, Museum der Corte Ducale

zu charakterisieren. Die Mehrzahl der plastischen Werke in der Lombardei steht in unmittelbarer Beziehung zur Architektur, dient dekorativen Zwecken. Insbesondere fanden die lombardischen Bildhauer an der Certosa bei Pavia die reichste Gelegenheit zu fruchtbarem Wirken; ein volles Jahrhundert waren sie mit der Ausschmückung der Fassade, der Portale und der inneren Räume beschäftigt. Kaum ein Künstler kann genannt werden, der nicht auch hier tätig gewesen wäre. So in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Brüder Cristoforo und Antonio Mantegazza. Dann folgten Giovan Antonio Amadeo (um 1447—1522), der bedeutendste Meister Oberitaliens, sowie Cristoforo Solari, genannt il Gobbo (Abb. 107), und Agostino Busti, genannt il Bambaia. Die gesteigerte Innigkeit der Empfindung, welche die lombardischen Werke auszeichnet, das Trachten nach Wiedergabe sanfter lyrischer und elegischer Stimmungen würde an deutsche Einflüsse denken lassen, wenn nicht die ganz andere Formengebung zu dem Schlusse zwänge, daß vielmehr eine altheimische Richtung jetzt zu voller Reife gelangte. Die dekorative Pracht, welche die lombardische Skulptur in Verbindung mit der Architektur sowie an Grabmonumenten entfaltet, kann freilich durch die bloße Wortschilderung nicht anschaulich gemacht werden. Die Kapelle und die Grabdenkmäler Colleonis und seiner Tochter Medea in Bergamo von Amadeo (vollendet 1475). Die beiden Borromeo-Grabmäler auf der Isola Bella (von demselben). Die in viele Sammlungen zerstreuten Bruchstücke des von Franz I. 1515 für den Mailänder Dom bestellten Grabmals des 1512 als Sieger auf dem Schlachtfelde gefallenen Gaston de Foix, von Busti (Bambaia; Abb. 108). Das Grabmal des Gian-Galeazzo in der Certosa bei Pavia (Abb. 109). Das Grabmal des Lodovico Moro und seiner Gemahlin Beatrice d'Este ebendort, 1498 (von Crist. Solari). Der Statuenschmuck am Mailänder Dome und am Dome zu Como (von den Brüdern Rodari). — Neben der etwas monotonen Menge der lombardischen Marmorplastiken verdienen drei umfangreiche Werke in bemaltem Ton eine Erwähnung: der Engelreihen in der Portinarikapelle in Sant' Eustorgio, schlanke Mädchen im Schmuck goldener Haare, in rosenroten und blauen Gewändern, die, an Bändern Glocken aus Früchten haltend, sich hoch oben um den Tambur der Kuppel im Tanz schwingen, Schlafwandlern gleich an Sicherheit auf schmalster Basis, und die gestaltenreiche Pietà in San Satiro, lauter Charakterköpfe, die in verschiedenen Kadenzen ihrem Schmerz Ausdruck geben. Freilich ist letzteres Werk, das 1491 schon vorhanden war, nicht aus der Mailänder Tradition zu erklären. Seit wenigen Jahren ist ein sonst völlig unbekannter Meister aus Padua, Agostino de'Fonduti, als der Schöpfer der Gruppe erwiesen, und von demselben rührt auch ein weiteres bedeutendes Werk, der bronzemäßig bemalte Fries in der



109. **Gian Cristoforo Romano und (die Figur) Cristoforo Solari. Vom Grabmal des Gian-Galeazzo Visconti Certosa bei Pavia**

Taufkapelle von S. Satiro, her, auf dem von fern an Donatello erinnernde, musizierende Putten mächtige, von Kränzen umrahmte Männerköpfe einfassen. Diese Köpfe zeigen durchaus Bramantes Art.

Ein schärferer Blick auf die oft verwirrende Masse der Schmuckreliefs, welche den architektonischen Hintergrund in eine förmliche Schauwand verwandeln, läßt leicht erkennen, daß sie keineswegs für das betreffende Bauwerk erfunden, sondern, aus verschiedenen Quellen zusammengetragen, hier nur in einem anderen Maßstabe und in einem anderen Material wiederholt worden sind. Einzelne dieser Quellen sind uns erst durch neuere Forschungen zugänglich geworden. Oberitalien ist die wahre Heimat der plastischen Kleinkunst. Die ältesten und berühmtesten Medailleure des 15. Jahrhunderts entstammen oberitalienischen Landschaften, so vor allen Antonio Pisano oder Pisanello, der uns noch als Maler begegnen wird, eine Anzahl ausgezeichneter Medaillen hinterlassen und schon 1438 oder 1439 eine Denkmünze auf den griechischen Kaiser Johannes Palaeologos gegossen hat (Abb. 110—112). Er ist als der eigentliche Schöpfer dieses Kunstzweiges anzusehen; die vorzüglichsten Medaillen der Renaissance, gleich vollkommen in der Wiedergabe der



110.



111.



112.

110—112. Medaillen von Pisanello



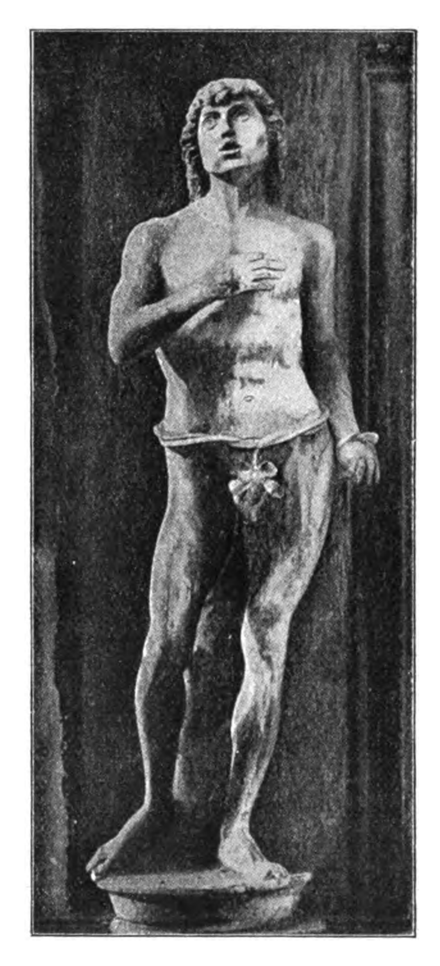


113. Galeazzo Marescotti. Medaille von Sperandio

Dargestellten, wie in der Erfindung der Reverse, stammen von ihm und sind für alle Zeiten vorbildlich geblieben. Kein andrer Medailleur hat ihn je wieder erreicht. Wie Pisanello im Gebiet von Verona geboren, wurde Matteo de' Pasti vornehmlich durch seine Tätigkeit im Dienste des Sigismondo Malatesta berühmt. Aus Mantua kamen der namentlich in Rom tätige Cristoforo di Geremia, der unter dem Namen Antico bekannte Pier Jacopo Alari (1460—1528) und der fruchtbare Sperandio (um 1425 bis nach 1495), der an den Höfen von Mailand und Ferrara, von 1478—95 aber in Bologna arbeitete. Von ihm sind außer Bildwerken in Ton höchst ausdrucksvolle, breit und derb behandelte Medaillen erhalten (Abb. 113). In Mantua haben sich ferner Giancristoforo Romano, von dem die schöne Medaille auf Isabella d'Este herrührt, der Günstling zahlreicher Höfe, und der schon genannte Gian Marco Cavalli, den Kaiser Maximilian 1506 an die Münzstätte Hall in Tirol berief, betätigt. Mailand war der erste Schauplatz für die Tätigkeit eines jüngeren Künstlers, des in Mondonico bei Como geborenen Cristoforo Foppa (um 1452—1526 oder 1527), genannt Caradosso, dessen Glanzzeit freilich erst in die Zeit der großen Renaissancepäpste fällt. In Rom entstanden die durch gewählten Geschmack ausgezeichneten Arbeiten des Lysippus, dessen Stil der aus Neapel stammende, später für den französischen Hof beschäftigte Giovanni Candida († nach 1504) fortsetzt. Neben den Lombarden tauchen auch florentinische Namen auf. Hier gebührt dem Niccolò di Forzore Spinelli (1430 bis nach 1514) die führende Stellung; in einem markigen Reliefstil hat er eine größere Zahl bedeutender Männer und Frauen, Träger der größten Florentiner Namen, verewigt. Die Künstler haben ihren Aufenthalt oft gewechselt. Als vollends die Prägung von Medaillen im 16. Jahrhundert förmlich Modesache wurde, gab es kaum eine größere italienische Stadt, welche nicht auch treffliche Meister in diesem Fache besaß. Die älteste und wichtigste Heimstätte des Kunstzweiges bleibt aber doch Oberitalien.

In noch höherem Maße gilt dieser örtliche Ursprung von einem den Medaillen eng verwandten Kunstzweige, den Kleinplatten aus Erz oder Plaketten. Schon das Mittelalter kannte in Hohlformen gegossene Zinn- und Bleiplättchen mit Heiligenbildern. Pilger und Wallfahrer schmückten ihre Kleider und Stäbe mit ihnen, Gläubige bewahrten sie als Gegenstände der Andacht in ihren Wohnstuben. Sie spielten im künstlerischen Hausrat des Volkes eine ähnliche Rolle wie die Holzschnitte in Deutschland. Erst gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts gewannen die Kleinplatten einen größeren Kunstwert, also um dieselbe Zeit, in welcher die Medaillenkunst emporkam. Es waren auch in der Regel die gleichen Hände hier und dort tätig. Die Absicht zu bestimmen, welche die Künstler bei dem Gusse der Plaketten leitete, hält schwer, da ihre Zwecke so mannigfach waren. Sie zierten jetzt gleichfalls Kleider, Rüstungen, Geräte; sie dienten dazu, in Gold oder Silber ausgeführte Reliefs in einem wohlfeileren Stoffe zu wiederholen, überhaupt Kunstwerke rasch weiten Kreisen zugänglich zu machen. Auch selbständige Kompositionen werden in den Kleinplatten niedergelegt, namentlich aber antike Schöpfungen, wie geschnittene Steine, durch sie festgehalten. Über Venedig gelangten reiche antike Kunstschätze nach Italien. Die Gelehrten in Padua, begeisterte und kundige Verehrer des Altertums, werden nicht müde, sie zu preisen, zu deuten und zum Studium zu empfehlen. So kann es nicht wundernehmen, daß die oberitalienischen Bildhauer und Erzgießer mit Feuereifer daran gingen, sich diese Schätze durch Nachbildungen und Wiedergabe in den Plaketten zu sichern. Die Anzahl der kirchlichen Darstellungen auf den Kleinplatten ist kaum größer als die der antiken Schilderungen; die Wertschätzung in künstlerischen Kreisen galt aber gewiß den letzteren in gesteigertem Maße.

Wir kennen nun den Weg, auf welchem sich die Kenntnis der Antike in Italien aus-





114. 115.
Antonio Rizzo. Adam und Eva. Venedig, Dogenpalast, Arco Foscari

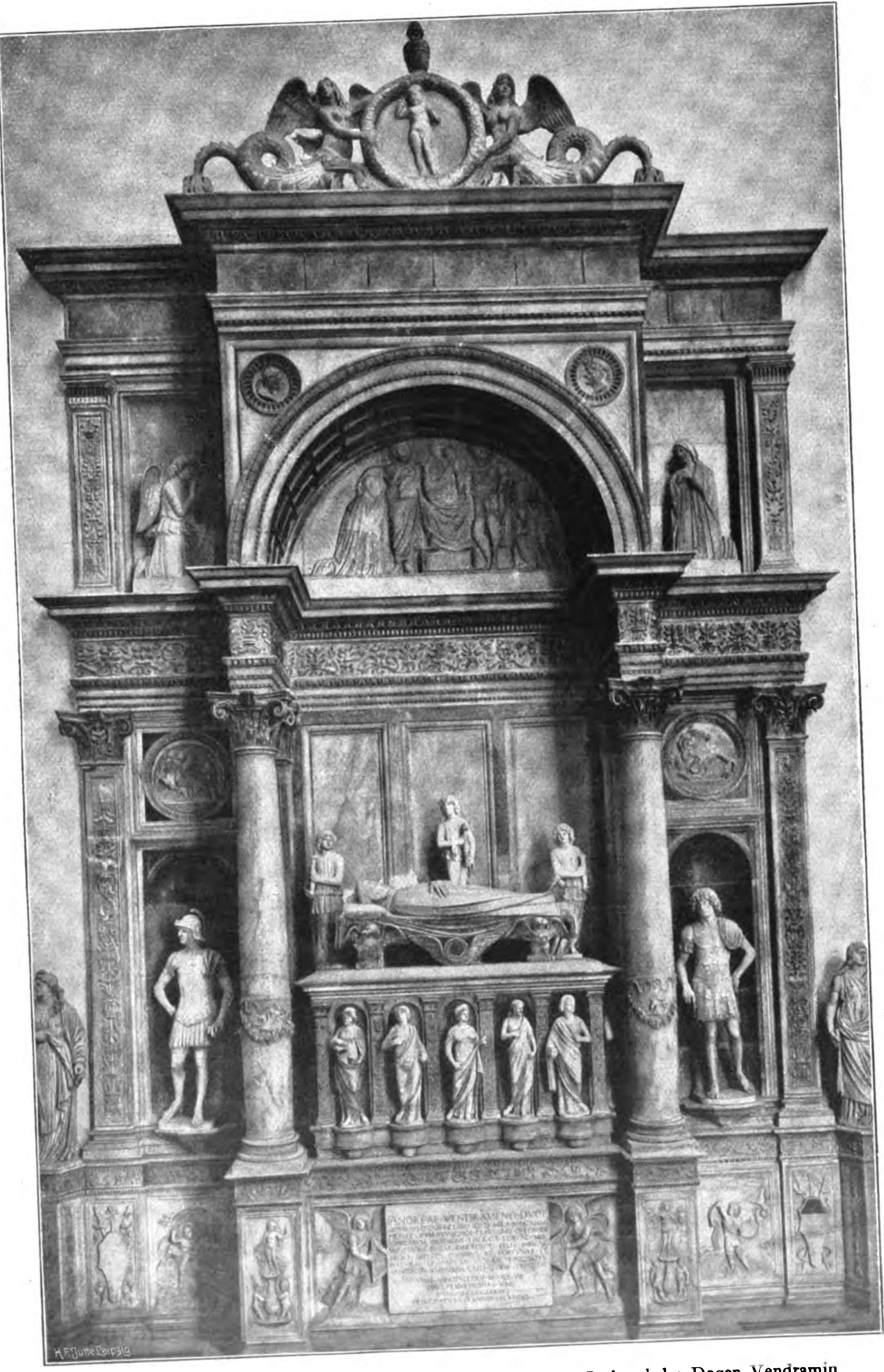
breitete, ehe die Ausgrabungen in Rom einen größeren Umfang gewannen. Die oberitalienischen Kleinplatten haben daran einen wichtigen Anteil. Wir wissen ferner, aus welchen Quellen die dekorative Skulptur Oberitaliens schöpfte. Die Bildhauer von Como, Bergamo, Pavia usw. griffen nach den Plaketten wie nach einem Musterbuche. Das ist aber nicht die einzige Bedeutung der Kleinplatten und Medaillen. Diese unterscheiden sich von den anderen Skulpturen durch die Möglichkeit leichter Vervielfältigung. Dadurch rücken sie den Holzschnitten und Kupferstichen nahe und gewinnen in der Kunstgeschichte eine verwandte Stellung. Ist es nicht merkwürdig, daß Skulptur und Malerei gleichzeitig die mechanische Reproduktion der künstlerischen Schöpfungen anstreben? Wenn auch Vasaris Erzählung von der Erfindung des Kupferstiches durch den florentinischen Goldschmied Maso Finiguerra im Jahre 1452 als eitle Fabel zurückgewiesen werden muß, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß Kupferstich und Holzschnitt, in Italien wie in Deutschland, erst seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in die Höhe kamen. Zur selben Zeit, wo der Gipsabguß eingeführt wurde, warf sich auch die plastische Kleinkunst auf die Vervielfältigung der Originalwerke durch den Bronzeguß. Offenbar lag diesen verwandten Bestrebungen eine gemeinsame Geistesströmung und Kunstrichtung zu Grunde. Bemerkenswert bleibt

noch, daß in derselben Landschaft Italiens, in welcher die plastische Kleinkunst aufblüht, auch der Kupferstich die glänzendste Wirksamkeit entfaltet. Wir besitzen auch von Donatello und anderen florentinischen Künstlern Kleinplatten. Die überwiegende Zahl stammt aber doch aus den oberitalienischen Werkstätten eines Moderno, Riccio, Antonio da Brescia, wo sie, wie es scheint, gewerbsmäßig hergestellt wurden.

Venedig. Die venezianische Skulptur bewahrt längere Zeit einen konservativen Zug, so daß der Übergang in den Renaissancestil, welcher am deutlichsten in den Bildwerken am Dogenpalaste (oben S. 16) erkennbar ist, ganz unmerklich erfolgte. Damit stimmt auch die Kunstpflege in Familien und, wie es scheint, fast zunftmäßig geschlossenen Verbänden zusammen. Am Eingang des Jahrhunderts stehen die Künstler Dalle Masegne, deren rein gotischen, an Schnitzaltäre des Nordens erinnernden Stil am besten der reiche Schmuck des Hochaltars von San Francesco in Bologna vertritt. Giovanni und Bartolommeo Bon, gebürtige Venezianer, Vater und Sohn, entfalten in ihrem Hauptwerk, der prächtigen, im Aufbau noch ganz gotisch gehaltenen Porta della Carta des Dogenpalastes (1438 bis 1443), einen weichen Schwung der Einzelfiguren, der sie fast als venezianische Parallelerscheinungen zu Ghiberti erscheinen läßt. Die Lünette der Madonna zwischen zwei verehrenden Engeln über dem Seitenportal der Frarikirche wiederum, von einem zeitgenössischen Meister, dessen Hauptwerk der Altar in der Cappella dei Mascoli in San Marco ist, ist anmutvoll komponiert, als wäre eine Anregung von Luca della Robbia darin verwertet.

Nun folgen die Lombardi, schwerlich alle als Glieder einer Familie, wahrscheinlich nur als durch gemeinsame Herkunft verbundene Künstler aufzufassen. Unter diesen aus der Lombardei eingewanderten Künstlern ist der Veroneser Antonio Rizzo (um 1430 bis nach 1498, oben S. 70) der erste, der ganz auf dem Boden der Renaissance steht (Statuen von Adam und Eva am Arco Foscari des Dogenpalastes, nach 1483, Abb. 114, 115; Grabmal des Dogen Tron in S. Maria dei Frari). Die beiden Statuen der schildtragenden Pagen von dem zerstörten Grab des Giovanni Emo (früher Slg. Arconati-Visconti in Paris, seit kurzem im Louvre) haben den spröden Liebreiz der Gestalten des Carpaccio. Fast gleichzeitig mit ihm begann Pietro Solari, genannt Lombardo (oben S. 67) seine später von seinen Söhnen Tullio und Antonio unterstützte und fortgeführte Tätigkeit. Zahlreiche Altäre, Chorschranken, Fassadenskulpturen an Kirchen und anderen Gebäuden (Scuola S. Marco), zum Teil Werke dekorativer Natur, gingen aus ihrer Werkstatt hervor. — Die reichste und lohnendste Beschäftigung bot ihnen wie anderen Bildhauern der in Venedig herrschende Gräberluxus. Die Grabdenkmäler, anfangs noch mit gotischen Anklängen, empfangen bald den reinen Renaissancecharakter, ohne aber dem florentinischen Typus ganz zu folgen. Am stärksten von Florentiner Vorbildern (Grabmal Marsuppini) beeinflußt zeigt sich Pietro Lombardo in dem jetzt urkundlich für ihn beglaubigten Monument des Rechtslehrers Antonio Roselli im Santo in Padua (1463—67). Die florentinische Tektonik des Aufbaus ist in dem Grabmal des Dogen Malipiero in San Giovanni e Paolo noch deutlich erkennbar, wird aber dann um einer reicheren dekorativen Ausgestaltung und der immer mehr gesteigerten Statuenfülle willen aufgegeben. Stufenweise läßt sich diese Tendenz an den Denkmälern der Dogen Mocenigo und Marcello, das erste in San Giovanni e Paolo, das andere in der Frarikirche, verfolgen, an denen gewiß bereits die jüngeren Mitglieder der Lombardi mitgeholfen haben. Wesentlich von Tullio rührt der Skulpturenschmuck des Grabmales Andrea Vendramin in S. Giovanni e Paolo, eines durch den freien Aufbau wie durch die feine Durchbildung der Einzelgestalten und Reliefs gleich ausgezeichneten Werkes (Abb. 116) her, ursprünglich in der Servitenkirche, dann mit wesentlichen Veränderungen in





116. Alessandro Leopardi, Antonio und Tullio Lombardi. Grabmal des Dogen Vendramin
Venedig, S. Giovanni e Paolo

San Giovanni e Paolo aufgestellt (1493 noch nicht vollendet). Hier zeigen die fünf allegorischen Frauengestalten in den Nischen des Sarkophags einen weichen Fluß der Gewandung, der auf griechische Statuen als Vorbilder schließen läßt. Eine gewisse Leere im konventionellen Ausdruck der Köpfe ist dabei nicht zu übersehen. — Antonio und Tullio Lombardo gehen in ihren späteren Arbeiten ganz in den volleren Stil des Cinquecento über. Wetteifert jener in seinen Reliefs im Santo in Padua mit den Gemälden der venezianischen Schule, so hat Tullio in Hochreliefs mit Halbfiguren (Museum des Dogenpalastes in Venedig, Estensische Sammlung in Wien und sonst) die schwellenden Formen des Palma Vecchio mit Glück in Marmor nachgeahmt.

Läge das Hauptverdienst der Renaissancekunst darin, daß sie sorgsam den Spuren der Antike nachgeht, so müßte die Palme der venezianischen Skulptur gereicht werden. Sie zieht bereits Werke griechischer Herkunft in ihren Gesichtskreis, hält sich aber schließlich doch nur in den Grenzen äußerlicher Nachahmung und kann daher nicht die gleiche Lebenskraft entwickeln wie die selbständigere, aus nationalen Wurzeln herauswachsende florentinische Kunst.

3. Malerei

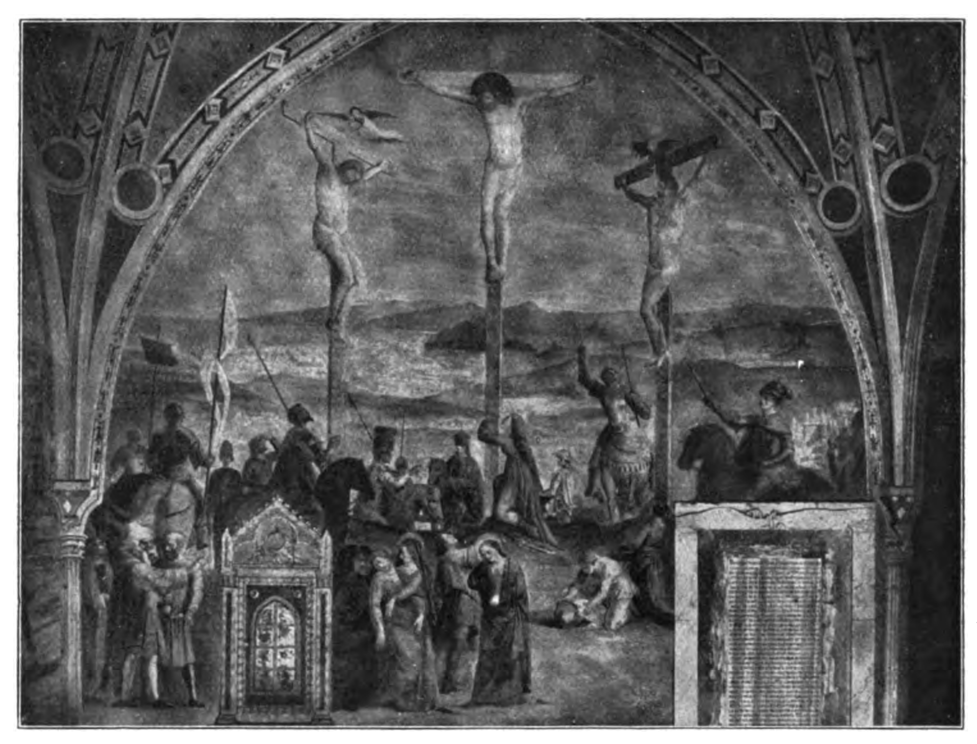
Die florentinische Malerei: Masaccio und Masolino. Ein Werk und eine Persönlichkeit werden in der Erinnerung lebendig, wenn von dem Beginn der Renaissancemalerei, von dem glorreichen Umschwunge, welchen die Malerkunst im 15. Jahrhundert nahm, gesprochen und geschrieben wird: die Wandgemälde der Kapelle Brancacci in der Karmeliterkirche (del Carmine) zu Florenz und ihr Schöpfer Masaccio.

Die Schule Giottos hatte sich allmählich ausgelebt. Ihre Grundlage blieb, aber die Schranken, welche die Ausbildung des Formensinnes bisher eingeengt hatten, fielen. Schärfer wurde die Natur studiert, genauer die äußere Erscheinung betrachtet. Die allgemeine Wahrheit der Schilderung verwandelt sich in einen vollkommenen Realismus, der durch alle erreichbaren Hilfsmittel — bessere Kenntnis des Nackten, Erforschung der perspektivischen Gesetze, Prüfung der Farbenwirkungen — gestützt wird. Die Anlehnung an die Architektur wird beibehalten, aber die Aufgabe des monumentalen Stiles in freierer Weise als früher gelöst. Die Volkshaufen sondern sich in Gruppen ab, die Hauptpersonen werden von einem teilnehmenden Chore umgeben; die Handlung wird in behaglicher Breite, aber zugleich auch im Raume vertieft dargestellt, der Hintergrund sorgfältiger, reicher, natürlicher geschildert. Die architektonischen Gesetze, die symmetrische Anordnung der einander entsprechenden Bildteile umspielen gleichsam malerisch und individuell lebendig aufgefaßte Gestalten. Sie geben dem Künstler ein festes Maß, hindern aber seine Freiheit nicht. Die alten Gegenstände der Darstellung empfangen neues Leben, regen, als wären es gegenwärtige Ereignisse, die unmittelbare Empfindung des Betrachtenden an.

Verdankt diese Malerei der benachbarten Architektur, abgesehen davon, daß sie deren neue Typen gern wiederholt und mit reicher Phantasie in den Hintergründen der Wandbilder anbringt, die Gesetzmäßigkeit der Komposition, so entnimmt sie der Skulptur die Fähigkeit, die Gestalten körperlich rund zu sehen, das Nackte durchzubilden, die Gewänder richtig und schön zu ordnen.

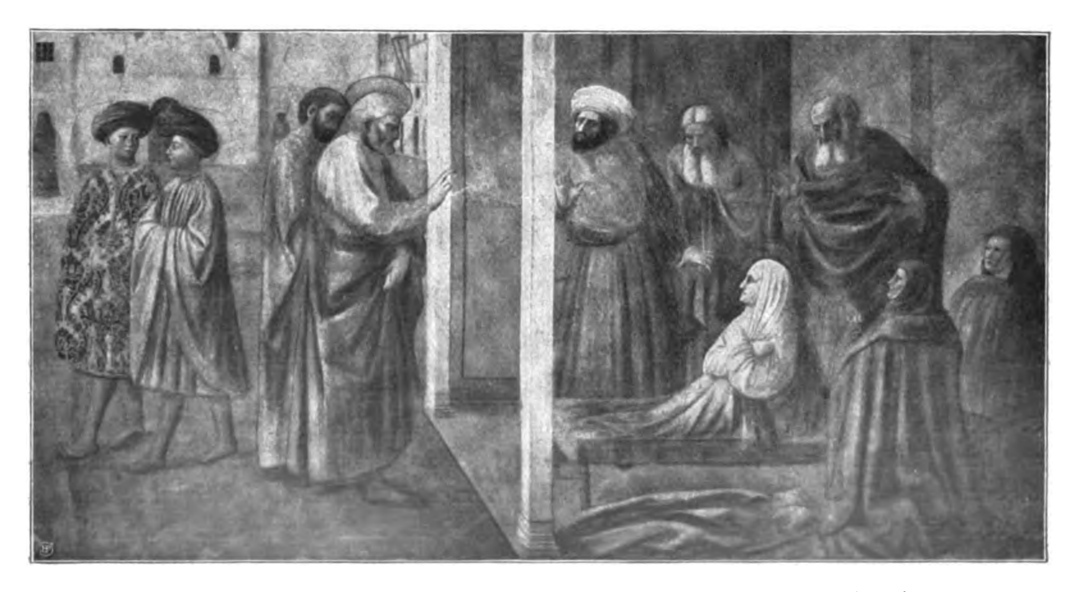
Alle diese Eigenschaften des neuen Stiles zeigen zuerst in nahezu vollkommener Weise Masaccios Fresken aus der Geschichte des Apostels Petrus in der Brancaccikapelle. Kein Wunder, daß sie ein volles Jahrhundert als die beste Schule der Malerei galten, daß jüngere Geschlechter bis in die Zeit Raffaels und Michelangelos von ihnen lernten. Um so wunder-



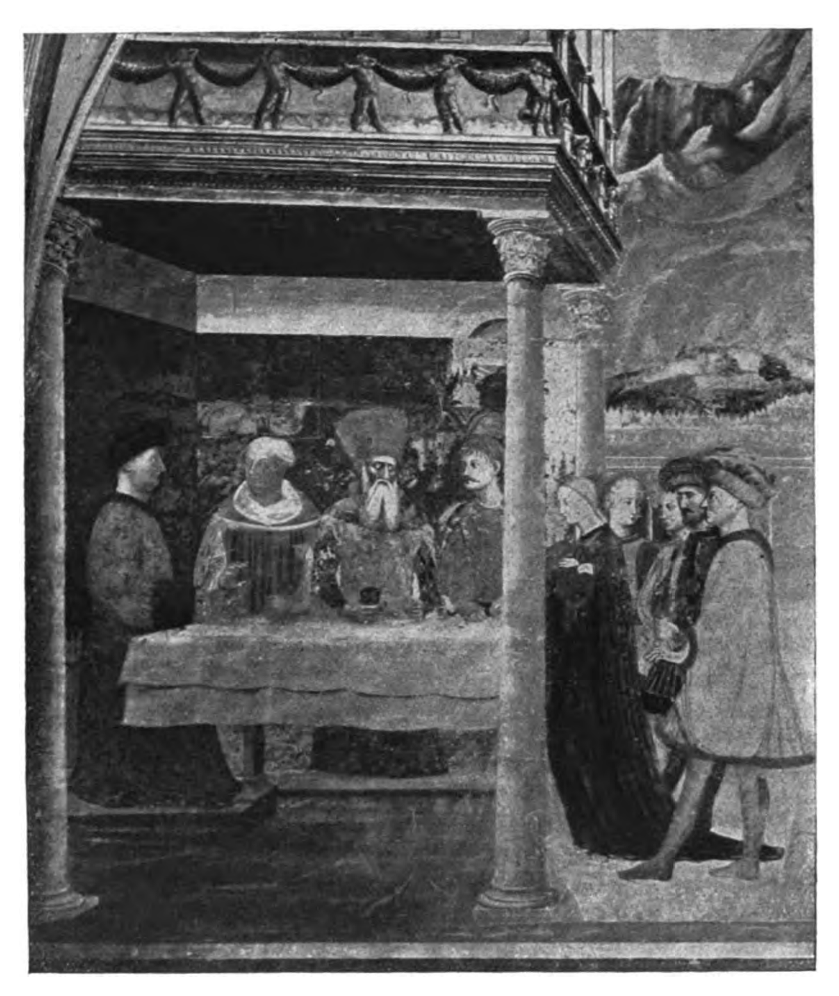


117. Masolino oder Masaccio. Kreuzigung. Wandgemälde. Rom, S. Clemente

barer aber, daß über das Leben des bahnbrechenden Meisters solches Dunkel herrscht. Tommaso di Ser Giovanni di Simone Guidi aus San Giovanni Valdarno, genannt Masaccio, wurde nach den Urkunden Ende Dezember 1401 geboren, ließ sich 1422 in die Zunft der Ärzte und Apotheker einschreiben und starb schon 1428 in Rom in dürftigen Verhältnissen.



118. Masolino. Heilung der Petronilla. Wandgemälde. Florenz, Brancaccikapelle
(Die Gruppe links, Heilung der Lahmen, ist hier fortgelassen)



119. Masolino. Gastmahl des Herodes. Wandgemälde. Castiglione, Taufkirche

Daß er selbst die Fresken in der Brancaccikapelle nicht vollendete, steht fest. Erst über ein halbes Jahrhundert später fanden sie durch Filippino Lippi ihren Abschluß. Hat Masaccio den Bilderkreis auch begonnen? Nach der Überlieferung hatte sein Lehrer, Tommaso di Cristofano Fini, gewöhnlich Masolino genannt (1383 bis nach 1440) — der auch in Castiglione an der Olona (nördlich von Mailand) sowohl in der Collegiatkirche (1425—28), wie im Baptisterium (1435) Fresken gemalt hat — die Arbeiten in der Brancaccikapelle angefangen. An der Tatsache ist nicht zu zweifeln. Bezieht sich aber Masolinos Anteil nur auf die jetzt völlig zerstörten Deckenbilder der Kapelle oder auch auf die Wandgemälde? Die Kritik schwankt zwischen beiden Meinungen, wie sie auch die Fresken in S. Clemente in Rom, an der Wölbung die Gestalten der Evangelisten und Kirchenväter, an den Wänden Szenen aus der Heiligenlegende (Ambrosius und Katharina) und die Kreuzigung (Abb. 117), bald dem einen, bald dem anderen Maler zugeschrieben hat. Es ergeben sich unzweifelhaft chronologische Schwierigkeiten, wenn man sie Masolino zuschreibt, aber auch dem Werke Masaccios lassen sie sich nicht leicht einordnen; es sei denn, daß man einen ersten Aufenthalt in Rom für ihn annimmt. Dem Stil nach ordnen sie sich eher Masolinos gesicherten Werken an, während die zwar anmutige, aber gebrechliche Art der



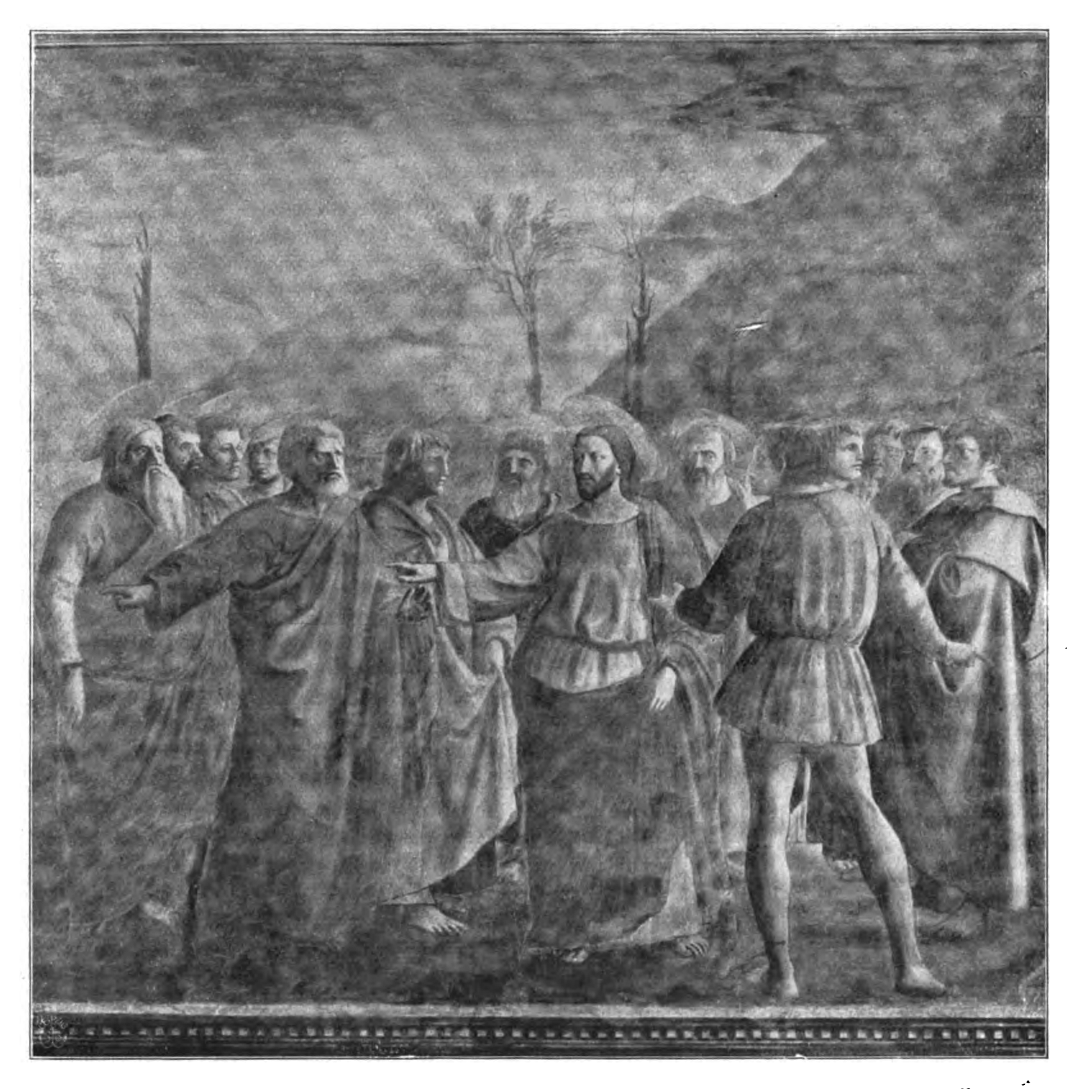
120. Masolino. Der Sündenfall
Wandgemälde. Florenz, Brancaccikapelle



121. Masaccio. Petrus taufend
Wandgemälde. Florenz, Brancaccikapelle

Anordnung wie der Gestaltung zu Masaccios drängend-gewaltigem Temperament in Widerspruch steht. Den gleichen Stil zeigen ferner zwei Tafeln mit der Himmelfahrt Mariä und der Gründung von S. Maria Maggiore im Museum in Neapel, die aus der Maria-Schnee-Kapelle von S. Maria Maggiore in Rom stammen. Hier wie dort dasselbe feine Erzählertalent, aber auch die gleiche zierliche Schwäche der Form.

Vasari gibt die »Predigt Petri« dem Masolino, ebenso die »Heilung des Lahmen und der Petronilla«, die in der Tat einige Ähnlichkeiten mit jenen Fresken in Castiglione d'Olona aufweist (Abb. 118 u. 119). Die neuere Kritik hat den Sündenfall (Abb. 120) hinzugefügt, nicht nur, weil daselbst Adam und Eva nach anderen Modellen als bei der Vertreibung (Tafel VII) genommen und außerdem weniger lebendig aufgefaßt sind; vielmehr scheint sich hier und dort ein völlig anderes Temperament auszusprechen. Im Sündenfall stehen die beiden Menschen ängstlich und unsicher auf dem Boden; wie fest dagegen wurzeln die Sohlen auf dem Erdreich in jener Darstellung, wo Adam und Eva mit wankenden Knien das Paradies verlassen.



122. Masaccio. Der Zollgroschen. Mittelgruppe des Wandgemäldes. Florenz, Brancaccikapelle

Das Bild der »Vertreibung« darf als geradezu epochemachend gelten. Eine ganze Welt trennt es von den Schilderungen der früheren Künstlergeschlechter. Nahe rückt es an den Stil der Cinquecentisten hinan. Es schwebte Michelangelo vor, als er die Decke der Sixtina malte, und Raffael, wie er den Bildschmuck für die Loggien erdachte. Die nackten Körper sind trefflich durchgebildet, die Bewegungen natürlich dargestellt, die Stimmung, die Scham in Adam, der laute Schmerz in Eva lebendig wiedergegeben, auch die Verkürzungen in der Figur des herabschwebenden Engels mit feinem Verständnis gezeichnet. Ernste Würde prägt sich in den Gestalten der beiden Apostel aus, die auf den drei der Apostelgeschichte entlehnten Szenen erscheinen. Wie der Schnitt der gern in das Profil gestellten Köpfe, so hebt auch der Wurf der Gewänder sie empor über die gewöhnlichen Menschen. Ganz erfüllt von ihrer Macht, in strenger Hingabe an ihren Beruf schreiten sie in großartiger Haltung, unbeirrt durch ihre Umgebung, einher. Die Gewänder sind so gezeichnet, daß sie Form und Bewegung der Gliedmaßen durchblicken lassen und zugleich durch den einfach schönen

Wurf der Falten das Auge erfreuen. Bei Masaccio erscheint der ideale Gewandstil, der für die Monumentalmalerei in der Folgezeit stets Geltung gehabt hat, völlig ausgebildet. Scharfe Naturbeobachtung bekunden die Krüppel, welche Heilung von den Aposteln heischen, mehr noch der noch im Cinquecento gepriesene »Frierende« mit den über der Brust gekreuzten Armen in der Gruppe der Täuflinge (Abb. 121). Die einstige Anmut lassen bei der »Almosenspende« die von Hunger und Krankheit verkümmerten Züge der jungen Mutter mit dem Kind auf dem Arme ahnen. So bricht aus der naturwahren Schilderung überall ein pathetisches, ideales Element hervor. In dem größeren Fresko vom »Zollgroschen« (Abb. 122) sind drei Szenen geschildert, aber so glücklich angeordnet, daß die Komposition nicht auseinanderfällt, sondern sich einer geschlossenen Einheit nähert. In der Mitte die Hauptszene, Christus (Abb. 123) inmitten der Apostel, ihm gegenüber der den Zoll fordernde Zöllner; links Petrus, der den Groschen dem Leibe des Fisches entnimmt; rechts derselbe Apostel, der dem Zöllner den Groschen einhändigt. Mit markiger Kraft hat der Künstler die Apostel begabt, die Christusgestalt wirksam durch Stellung und ideale Auffassung über die ganze Umgebung erhoben und in dem Zöllner eine prächtige Volksfigur geschaffen. Das darunter befindliche gleichgroße Fresko mit der Darstellung der Wiedererweckung des jungen Kaisersohnes hat Masaccio nur teilweis vollendet, wichtige Figuren stammen hier von Filippino Lippi; aber Masaccio gehört die ganze Anlage und vorzüglich die Gruppe der Verehrung des Petrus rechts, die sich dem Gewaltigsten anreiht, das er hinterlassen hat.



123. Kopf Christi aus dem Zollgroschen

Florenz bewahrt außer diesem Zyklus von Masaccio noch das durch die bedeutende Hallenarchitektur, deren Entwurf vielleicht von Brunelleschi herrührt, ausgezeichnete Fresko der »Trinität« in S. Maria Novella: die drei machtvollen Gestalten werden durch zwei Stifter verehrt, in deren Charakteristik der Meister wieder seine ganze Kraft bekundet. Ferner eines seiner seltenen Tafelbilder, die offenbar frühe, noch befangene Sankt Anna in der Akademie. Masaccios Hauptwerk als Tafelmaler, der 1426 für die Karmeliterkirche in Pisa gemalte vielteilige Altar, ist auseinandergerissen: das Mittelbild mit der von Engeln verehrten Madonna, plastisch groß wie eine Komposition Donatellos, ist vor wenigen Jahren im Privatbesitz in England wieder aufgetaucht (jetzt Nationalgalerie); die Predella (davon ein Teil Gehilfenarbeit) und mehrere Heiligengestalten, gewaltig trotz kleinen Formats, bewahrt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin; andere Stücke in den Museen von Pisa und Neapel, sowie im Wiener Privatbesitz. Endlich ist eine kleine Gelegenheitsarbeit, ein Rundbild mit einem Besuch in der Wochenstube, wiederum in Berlin zu finden; hier ist in der perspektivisch vollendet durchgeführten Hallenarchitektur und der zwanglosen Anordnung der Figuren schon vieles, was die Folgezeit glänzend fortbilden sollte, vorweggenommen.

Masaccio steht nicht allein und unvermittelt in dem Kunstkreise des 15. Jahrhunderts da. Wodurch er aber seine Genossen überragt und den Ruhm, an die Spitze der Renaissancemaler gestellt zu werden, sich verdient hat, das ist seine groß und harmonisch angelegte Persönlichkeit, welche ihn vor jedem einseitigen Streben bewahrt, ihn stets den Kern der



124. Paolo Uccello. Reiterschlacht. Florenz, Uffizien

Handlung und die künstlerisch schöne Form treffen läßt, die Phantasie und das technische Vermögen in glücklichem Gleichgewicht erhält.

Übergangsmeister. In der Entwickelungsgeschichte der italienischen Malerei spielen noch andere Meister eine wichtige Rolle. Ja, wenn man bloß die eine oder die andere Seite der Kunstübung in Betracht zieht, zeigen einzelne Maler ein noch größeres Ungestüm, die Phantasie und das Auge weiterzubilden. Paolo Uccello (1396 oder 1397—1475) bemüht sich, die Geheimnisse der Perspektive zu ergründen, die richtige Licht- und Schattenwirkung zu erproben. Er erweitert auch den bisher üblichen Darstellungskreis. Aber über dem Studium der Einzelerscheinungen im Menschen- und Tierleben, wie in der Landschaft, unterläßt er, seinen Kompositionen eine geschlossene Einheit zu verleihen, seine Gestalten tiefer zu beseelen. Der Gesamteindruck der (verdorbenen) einfarbigen Fresken im Klosterhofe von S. Maria Novella in Florenz und einer Folge von drei Temperabildern eines Treffens bei S. Romano (je eines in den Uffizien — Abb. 124 —, im Louvre und in der Nationalgalerie in London) ist nicht günstig; erst wenn man die Bilder gleichsam zerlegt und die bewegten und verkürzten Einzelgestalten prüft, lernt man die Bedeutung des Mannes würdigen. Dann begreift man auch das Staunen, das sie bei den Zeitgenossen hervorrufen mußten. Wer hatte bis dahin gleich Uccello solche Kühnheiten der Verkürzung gewagt, wer eine solche Wucht von Leidenschaften darzustellen unternommen, wie in der Darstellung der »Sintflut«? Mensch, Tier und selbst Natur tragen hier gleichermaßen dazu bei, den Moment in seiner ganzen Schauerlichkeit zu enthüllen.

Ähnlich verhält es sich mit Andrea del Castagno (um 1390—1457), von dessen stürmisch bewegtem Leben Vasari erzählt. Das Reiterbild des Niccolo da Tolentino im Dom und die Freskobilder aus einer Villa Strozzi, später Pandolfini in Legnaia (jetzt im Museo S. Apollonia zu Florenz, Abb. 125) verkünden schon durch ihre Gegenstände den vollen Renaissancegeist. Sie stellen Kriegshelden, Dichter und berühmte Frauen dar. Ihrer riesigen Größe entsprechen ganz die wuchtige Form und der Ausdruck fast übermächtiger Kraft. Dieselbe derbe Art der Darstellung zeigen auch die Figuren des Abendmahls (Abb. 126)

und einer Kreuzigung (aus S. Maria Nuova) ebenda. Überall bekundet sich Castagno als kühner Vertreter eines rücksichtslosen Realismus, der die Dinge so darstellt, wie er sie findet, ohne die Möglichkeit, sie durch Auslese zu adeln, ins Auge zu fassen. Christus und die Apostel sind derbe, bäurische Gesellen; man hat Mühe, selbst die Hauptgestalt auf dem Abendmahl herauszufinden: dafür ist hier bereits ein erstaunlicher Reichtum ausdrucksvoller Gebärdensprache verschwendet. Und wie wuchtig stehen Castagnos Gestalten auf dem Boden! Alle sind bei ihm feste, voluminöse Körper, die ihren genau zu bestimmenden Raum ausfüllen. Sein Streben nach Wahrheit führt den Maler gelegentlich bis dicht an die Karikatur heran; seinen bis zum Skelett abgezehrten Hieronymus auf einem vor zwanzig Jahren wieder aufgedeckten, aber dann wieder zugestellten Trinitätsfresko in der Annunziata in Florenz hat auch das Seicento an grausamer Wahrheit kaum überboten.

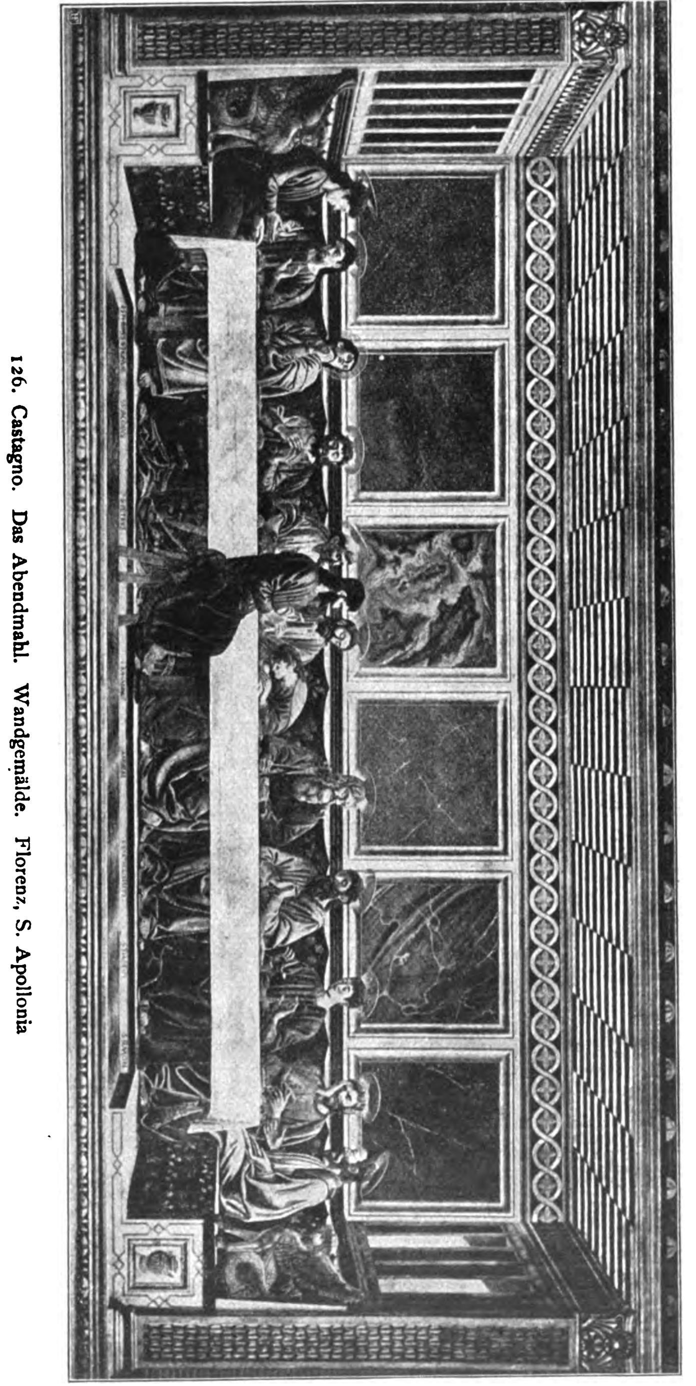


125. Andrea del Castagno. Filippo Scolari
Florenz, S. Apollonia

Ihnen reiht sich als dritter der aus Venedig stammende Domenico Veneziano († 1461) an, der eine neue Technik, die Firnismalerei, anwandte und in den Uffizien wenigstens mit einem größeren Tafelbilde, einer Madonna mit vier Heiligen, vertreten ist. Es ist verputzt und man hat es nicht leicht, den Ruhm seines Urhebers von diesem Werk her zu erfassen, aber daß hier von dem Künstler eine lichte, heitere, in Florenz ungewöhnliche Farbigkeit angestrebt war, läßt sich immerhin noch erkennen. Der Versuch, die Wirkung des einfallenden Sonnenlichtes in der hohen Halle, unter welcher die vier Heiligen um den Thron der Madonna gruppiert sind, wiederzugeben, erscheint neu und bedeutsam. Man erinnert sich, daß der große Meister des Lichtproblems, Piero della Francesca, bei Domenico Veneziano gelernt hat und ahnt, welche Stelle diesem in der ersten Hälfte des Quattrocento gebührt. Was er als Farbenkünstler angestrebt hat, davon kann heute allein die kleine Tafel mit dem Martyrium der h. Lucia (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin), ein Stück der Predella des Florentiner Altars, die richtige Vorstellung geben.

Fra Angelico. Nur ein Mann steht dem Masaccio als eine durchaus harmonische, in sich abgeschlossene Künstlernatur gegenüber. Das ist der Dominikanermönch Fra Giovanni Angelico da Fiesole (1387—1455), der mit seinem weltlichen Namen Guido di Pietro hieß und bei Vicchio im Mugello-Tale zur Welt gekommen war. Als das Ideal eines kunstliebenden Klosterbruders wird Fra Giovanni in weiten Kreisen verehrt. Seine lautere Frömmigkeit, die ausschließlich kirchliche Bestimmung seiner Werke, die tiefandächtige Stimmung, die sie bekunden, lassen ihn, nach der gangbaren Vorstellung von der Starkgläubig-

keit des Mittelalters, viel eher als einen treuen Sohn dieses Zeitalters erscheinen. Aber abgesehen davon, daß der Mangel an Frömmigkeit kein Wahrzeichen der Renaissance ist, steht Fra Giovanni doch in mannigfacher Beziehung auf dem Boden der Kunst des 15. Jahrhunderts; je älter er wird, desto fester. Sein Stand verpflichtete ihn, die Kunst in den Dienst der Kirche zu stellen; er arbeitete in der Klosterwerkstatt und schmückte mit seinen Bildern vornehmlich die Ordenskirchen und -klöster. Diese äußerlichen Verhältnisse erklären aber nicht vollständig das eigentümliche Wesen seiner Schöpfungen. Die Kunstrichtung und die scharfe Begrenzung der Phantasie wurden durch seine persönliche Natur bestimmt. Fra Giovanni zeigt sich allem Gewaltsamen, leidenschaftlich Bewegten, Häßlichen abhold. Unfaßlich waren ihm Charaktere wie der Verräter Judas, unmöglich war es für ihn, die Spukgestalten der Hölle im Jüngsten Gerichte, die Bosheit der Peiniger bei der Geißelung Christi zu schildern. Nur der Schmerz und die Trauer äußern sich als heftigere Empfindungen. Stets erscheint ihm die Welt in hellem Lichte, wie er denn auch für die weiße Farbe und für helle Abtönung von Rot, Blau, Grün eine besondere Vorliebe hat. Die Demut allein dämpft die Freudigkeit, welche aus den meisten Gesichtern strahlt; schüchterne Befangenheit läßt zuweilen die Anmut der Züge sich nicht ganz frei entfalten. Sind aber auch seine Gestalten formell weniger durchgebildet als die des Masaccio, ist die Beherrschung der äußeren Natur minder vor-



126. Castagno. Das Abendmahl. Wandgemälde. Florenz, S. Apollonia



127. Fra Angelico. Krönung Mariä. Florenz, Uffizien

geschritten als bei anderen Kunstgenossen, obschon man auch bei ihm oft durch fein beobachtete Einzelheiten überrascht wird, so übertrifft er doch alle in der innigen Zartheit, in der stillen Gottseligkeit des Ausdruckes (Abb. 127). Über der andächtigen Stimmung vergißt er nicht, dem rein Menschlichen und natürlich Wahren sein volles Recht zu geben. Wie innig schmiegt sich auf der kleinen Tafel mit der Madonna delle Stelle im Museum S. Marco (so genannt von den Sternrosen, welche die Gestalt der Maria einrahmen) das Kind an die allerdings in den Formen nicht ganz gereifte Mutter; wie sprechend kommt das scheue Erstaunen der Frauen am Grabe zum Ausdruck in einem Leben Jesu von 35 Bildchen auf acht Schranktafeln. Ganz erfüllt von ihrer Aufgabe zeigen sich die musizierenden Engel (Abb. 128) auf dem Rahmen der thronenden Madonna, seinem volkstümlichsten Werke, das ihm 1433 von den Leinenhändlern aufgetragen war.

Fra Giovanni hatte wahrscheinlich schon vor seinem Eintritte in den Dominikanerorden (1407) Kunstunterricht empfangen. Das reiche Schaffen eines älteren Malers aus geistlichem Stande, des Don Lorenzo Monaco, der dem Kloster S. Maria degli Angioli in Florenz angehörte, mag auf ihn Einfluß gewonnen haben; sehen doch einzelne Madonnen dieses Meisters, der noch ganz in der spätgotischen Tradition des Trecento wurzelt, wie etwas befangenere Bilder des Fra Angelico aus. Aus der langen Zeit seines Aufenthaltes in den Klöstern zu Foligno, Cortona und Fiesole hat sich manches an Ort und Stelle erhalten, das schon die bezeichnenden Züge seiner Kunst enthält; in seinem vollen Glanze aber tritt er uns erst seit seiner Übersiedelung in das Kloster S. Marco in Florenz (1436) entgegen. Über



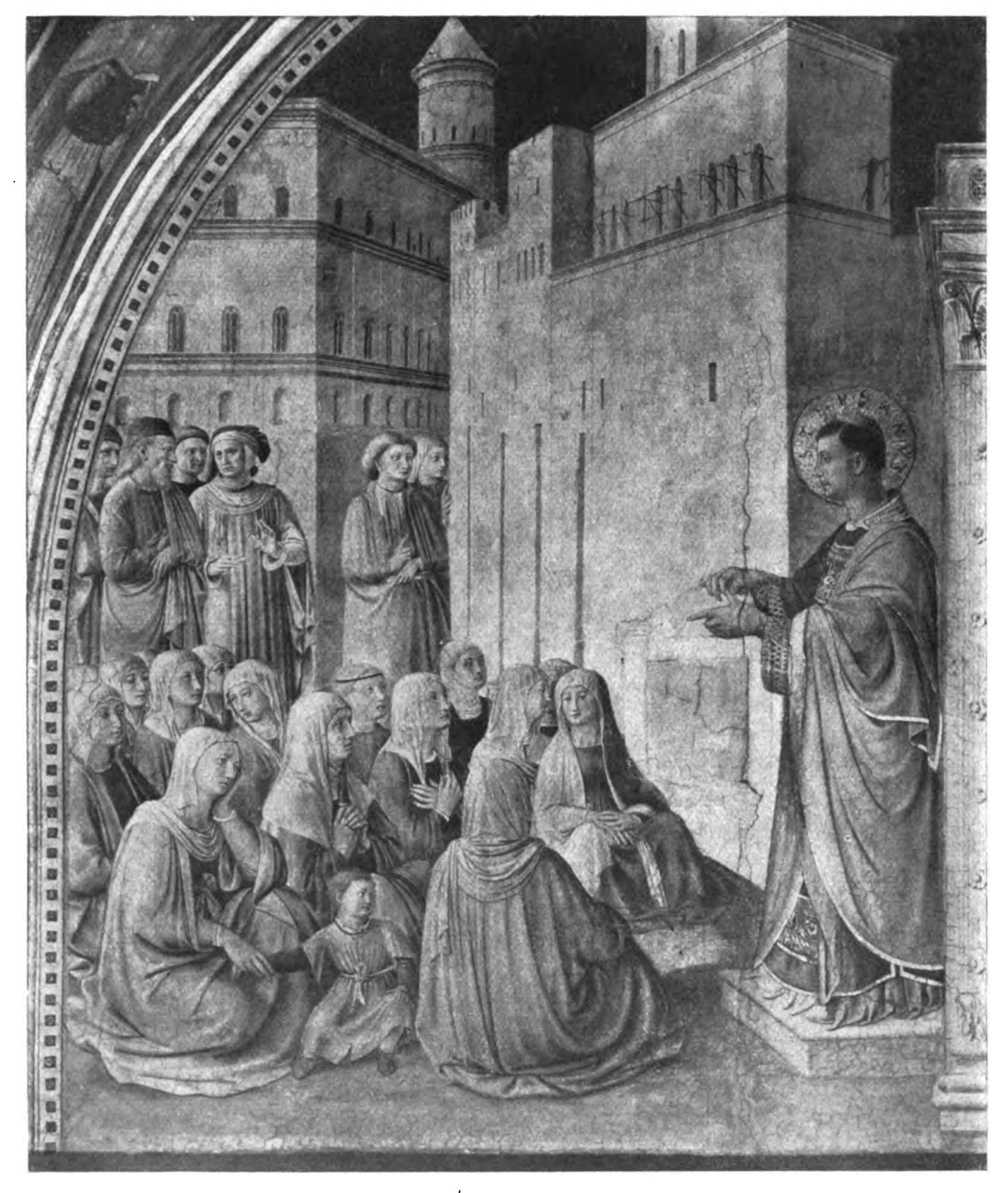
128. Fra Angelico
Posaunenblasender Engel
vom Rahmen der thronenden Madonna
Florenz, S. Marco

dem Eingange zur Klosterherberge malte er in sinniger Symbolik Christus als Pilger, von zwei Klosterbrüdern begrüßt, im Kapitelsaale das große Gemälde des gekreuzigten Christus; doch führt er uns nicht die dramatische Seite der Szene vor Augen, sondern den lebendigen Widerschein des Vorganges in den Seelen der Gläubigen. Maria, die Freunde Christi und die Heiligen der Kirche haben sich um den Kreuzesstamm versammelt und geben ihrem Schmerze und ihrer Trostlosigkeit in rührendster Weise Ausdruck. Auch die einzelnen Mönchszellen schmückte er unermüdlich mit Bildern, teils aus dem Leben Mariä, teils aus der Passion Christi. Alle diese Schöpfungen sprechen nicht allein durch den herzinnigen Ausdruck, die mildfriedliche Stimmung zu unserem Gemüt, sie erwecken auch durch die treffliche Freskotechnik unsere Bewunderung. Erst im Laufe des 14. Jahrhunderts war der Malerei auf nassem Kalkbewurfe (al fresco) eine reichere Ausbildung zuteil geworden. Nur einige Geschlechter vergehen, und schon steht sie auf sehr hoher Stufe und bedarf nur weniger Schritte zu ihrer Vollendung.

Seine letzten Jahre brachte Fra Giovanni, einen kurzen Aufenthalt in Orvieto, wo er zwei Teile der Decke in der später durch die Fresken Signorellis berühmt gewordenen Kapelle des Domes bemalte, und einen längeren in Fiesole abgerechnet, in Rom zu, wohin ihn Papst Eugen IV. 1445 berufen hatte. Die Fresken in der Vatikanischen Kapelle des Papstes Nikolaus V. schildern die wichtigsten Begebenheiten aus dem Leben der Heiligen Stephanus und Laurentius. Hier namentlich wird der Anschluß des Künstlers an Masaccios Richtung deutlich, seine Freude auch an Renaissanceformen sichtbar. Die Gruppenbildung im Verhöre des Laurentius und die Charakteristik der einzelnen Bettler vor dem Laurentius als Almosenspender, namentlich aber auch die Predigt des Stephanus (Abb. 129), setzen bei ihm die Kenntnis der Fresken Masaccios voraus. Eine Szene von ergreifender Naturwahrheit. Eine weitgehende Mitarbeit seines treuen Schülers Benozzo Gozzoli ist freilich nicht zu übersehen.

In der Dominikanerkirche der Ewigen Stadt, S. Maria sopra Minerva, hat der Meister seine letzte Ruhestätte gefunden; sein Grabstein ist noch dort zu finden. Die katholische Kirche aber hat ihn, in richtiger Erkenntnis seiner Bedeutung für die kirchliche Malerei, als Beato Angelico unter die Zahl der »Seligen« aufgenommen, den einzigen Künstler neuerer Zeit, dem diese Erhöhung zu Teil geworden ist; daher kommt dann der Name, mit dem er gewöhnlich genannt wird: als Fra Angelico lebt er im Volksmund fort.

Filippo Lippi. Die Geschichte der florentinischen Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts kennt noch einen dritten Klosterbruder, den Karmelitermönch Fra Filippo Lippi (um 1406—69); doch gehört er nur nach seinem äußeren Stande, nicht nach seiner Gesinnung dem Klosterkreise an. Die bunten Schicksale des Mannes (Raub durch Seeräuber)



129. Fra Angelico und Benozzo Gozzoli. Der h. Stephanus vor dem Volke predigend
Wandgemälde im Vatikan

boten den Novellisten willkommenen Erzählungsstoff, auch die beglaubigten Ereignisse seines Lebens (Entführung einer Novize) sind nicht ohne Interesse. Doch enthalten sie nichts, was seine besondere Kunstrichtung erklären könnte, es sei denn, daß man die heitere Lebenslust, die Freude an munteren Frauentypen in seinen späteren Gemälden auf seine Persönlichkeit zurückführen wollte. Anfangs, wie auf dem Gemälde im Berliner Museum, wo die Madonna an einem Waldabhange kniend das vor ihr liegende Christuskind anbetet (es hat einst den Altar der Hauskapelle des Medici-Palastes geschmückt), folgt er noch den Spuren Fiesoles



130. Filippo Lippi. Madonna im Walde. Berlin, K. Friedrich-Museum

(Abb. 130). Allmählich streift er aber in den Madonnenbildern das kirchliche Gepräge beinahe vollständig ab. Sie fesseln mehr durch die natürliche, fast gemütliche Haltung und das Streben, die Einzelgestalt anmutig zu beleben. Daß er sich dabei bemüht, das Vorbild des Masaccio nachzuahmen, ist ersichtlich; standen ihm doch dessen Hauptwerke in der Kirche des Klosters, dem er angehörte, täglich vor Augen.

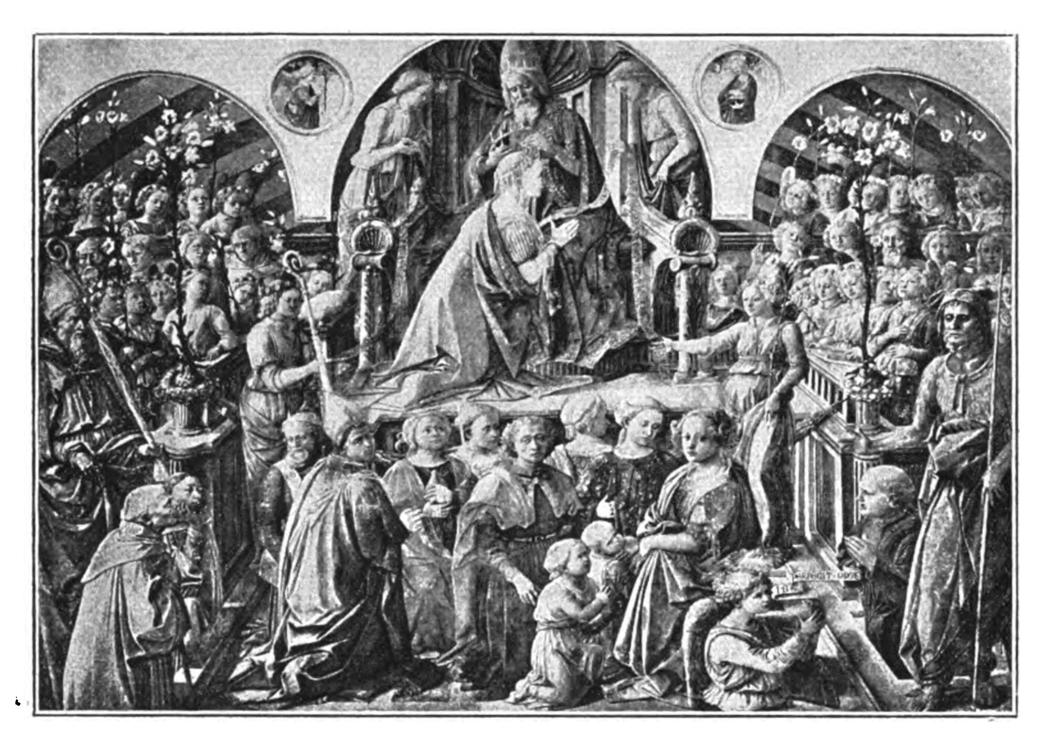
Mit Filippo kommt eine Madonnenauffassung in der Malerei auf, welche in Raffaels florentinischen Madonnen ihre Vollendung erreicht. Wohl hat auch Filippo umfangreiche, durch die natürliche Gruppierung und lebensvolle Charakteristik der Gestalten fesselnde Fresken geschaffen: im Dom zu Prato das Leben Johannis des Täufers und des h. Stephanus (seit 1452) und in seinen beiden letzten Lebensjahren in der Apsis des Domes zu Spoleto die Krönung Mariä und andere Szenen aus dem Leben der Madonna. Will man aber das neue Element, welches durch ihn der italienischen Kunst hinzugefügt wurde, suchen, so muß man sich besonders seinen Tafelbildern zuwenden. Jedenfalls nehmen diese in der florentinischen Malerei eine größere Bedeutung in Anspruch, als ihnen früher eingeräumt wurde.

Nur darf man noch nicht große Farbenwirkungen bei ihm erwarten. Die älteren Renaissancemaler stehen in bezug auf Farbenmischung und Auftrag auf dem alten Boden.



131. Filippo Lippi. Madonna. Florenz, Galerie Pitti

Die Farbe dient ihnen wesentlich zu kräftigerem Hervorheben und zur besseren Abrundung der Formen. Bald herrscht ein helles, in das Graue spielendes, bald ein bräunliches, warmes Kolorit vor; die Kunst, die Licht- und Schattenseiten feiner abzutönen und durch Übergänge zu verschmelzen, hatte sich in Italien noch nicht eingefunden. Von entscheidender Wichtigkeit ist die allmähliche Umwandlung des Kirchenbildes in das Hausandachtsbild. Nicht die äußere Bestimmung allein wird geändert, sondern auch die künstlerische Auffassung in eine neue Bahn gelenkt. In Filippo Lippis späteren Werken kann man den Vorgang deutlich beobachten, und wie er sich langsam abspielt, am besten erkennen. Auf dem Rundbilde in der Pittigalerie (Abb. 131) und ebenso auf einem kleinen Madonnengemälde in den Uffizien ist der Maler über die Stellung der Madonna noch nicht zur völligen Klarheit gelangt. Dort sieht sie dem Spiele des Kindes gleichgültig zu, wendet den Blick nach außen. Hier faltet sie die Hände und nimmt keinen unmittelbaren Anteil an der Szene. Aber das Leben und Treiben im Hintergrunde des Rundbildes — Geburt der Maria und ihr Besuch bei Elisabeth — weist bereits auf die neue Strömung im Gebiete der Phantasie hin. Die Wochenstube wird mit allen Reizen der Wirklichkeit ausgestattet, bei der Schilderung auf Wahrheit und frische Anmut ein besonderer Nachdruck gelegt. Beachtung verdient die Frauengestalt vor dem Eingang, mit dem Korbe auf dem Haupte und dem gleichsam

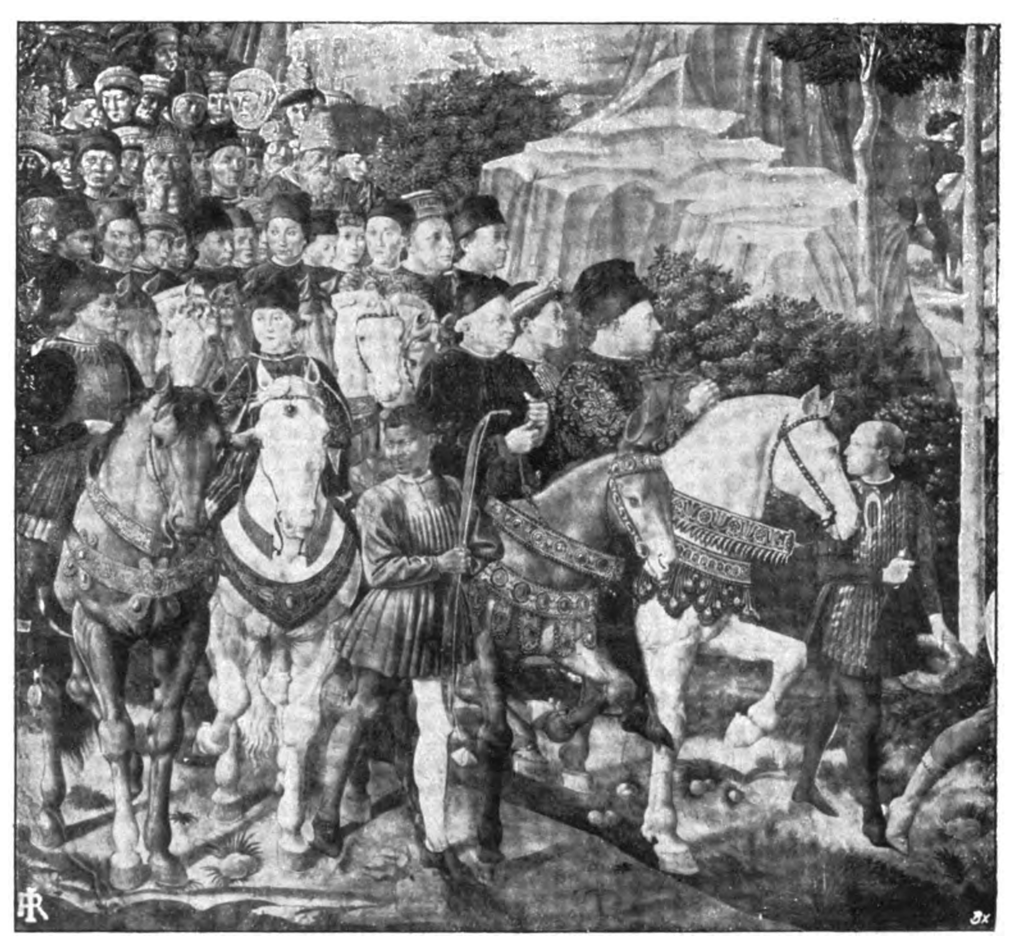


132. Filippo Lippi. Die Krönung Mariä. Florenz, Uffizien

durch den Wind zurückgebauschten Gewande. Sie wurde mit Vorliebe von den Malern und Bildhauern des Quattrocento verwendet. Neu ist auf dem Bilde der Uffizien auch das Motiv der beiden derben Engelknaben, welche das Christkind auf ihre Schultern heben und der Madonna darreichen. Blicken wir endlich auf das Gemälde der Krönung Mariä (begonnen 1441, vollendet 1447) in den Uffizien (Abb. 132), so sehen wir, wie die Fülle der munteren Frauen und Mädchen im Vordergrunde die Haupthandlung ganz zurückgedrängt hat. Dieser weltliche Charakter eines Kirchenfestes ist dem Leben entnommene Wirklichkeit. Auffallend sind der wenig mannigfaltige Ausdruck der Gesichter, der oft wiederholte Typus dieser in Mädchengewänder gesteckten Chorknaben mit den bäuerisch derben Rundköpfen, sowie die drallen, auch bei den Erwachsenen kindergleichen Hände. Typisch für Filippo endlich das unsichere Stehen seiner Figuren; gerade hier bleibt er hinter seinem Vorbild Masaccio weit zurück.

Jüngere Maler. Erst das nächstfolgende Geschlecht bringt zur vollen Entfaltung, was Filippo Lippi anregt und noch vielfach schwankend und unsicher zu schaffen versucht. Es währt überhaupt längere Zeit, bis in Florenz wieder ein Maler ersteht, der, wie Masaccio, als eine volle, harmonische Persönlichkeit auftritt und dessen Werke allseitig befriedigen. Um die Mitte des 15. Jahrhunderts ist Florenz an hervorragenden Künstlern eher arm. Der auch als Baumeister und Erzgießer bekannte Filarete (S. 101) erwähnt in seinem Traktate über die Architektur unter den Malern, welche um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Italien blühten, nur einen Florentiner: Filippo Lippi; die anderen gehören Oberitalien und Umbrien an.

Indessen entfaltet in dieser Zeit Benozzo Gozzoli (um 1420—97) aus Florenz eine große Fruchtbarkeit und wird mit zahlreichen Aufträgen bedacht. Man stößt auf ausgedehnte Wandgemälde von seiner Hand in Montefalco bei Foligno (Leben des h. Franz), San



133. Benozzo Gozzoli. Aus dem Zug der h. drei Könige. Wandgemälde. Florenz, Pal. Medici

Gimignano (Leben des h. Augustin), Florenz: Zug der h. drei Könige in der Kapelle des Palastes Medici 1459 (Abb. 133): es ist sein bekanntestes und bestes Werk. Der Platz, an dem er arbeitete, mochte ihn angespornt haben, seine Kräfte aufs äußerste anzustrengen. Wie schöne Gobelins wirken die Fresken, auf denen die Herren des Hauses mit ihren Gästen dargestellt sind, als zögen sie zum Jagen in die heitere toskanische Landschaft hinaus. Endlich hat er im Camposanto zu Pisa im Laufe von 16 Jahren (seit 1469) 21 große Wandbilder mit Szenen aus dem Alten Testamente geschaffen. Mehrere darunter ergötzen durch die zahlreich angebrachten Porträtköpfe und die eingestreuten, dem unmittelbaren Volksleben entlehnten Züge. So gibt die Weinlese Noahs (Abb. 134) ein gutes Bild eines toskanischen Herbstes. Wie zu dem Turmbau zu Babel Neugierige sich drängen, Bauhandwerker sich fleißig regen, so mag es bei dem Bau der Domkuppel von Florenz zugegangen sein. Die Vermählung Jakobs mit Rahel erinnert an eine lustige florentinische Hochzeit. Eine kräftige künstlerische Individualität spricht sich in Gozzolis Arbeiten freilich nicht aus; aber er ist reich an anmutigen Einzelzügen, und mit seinen weiten Landschaftshintergründen und ihrer heiteren, leichten Architektur ist er nicht ohne Einfluß auf die Nachfolgenden geblieben. Besonders die umbrische Schule weiß ihm dafür Dank, daß er ihr die Kenntnis der naturalistischen Bestrebungen in Florenz zuerst vermittelte.



134. Benozzo Gozzoli (linke Gruppe). Weinlese Noahs. Wandgemälde. Pisa, Camposanto

Man darf auch nicht glauben, die Natur wäre plötzlich mit der Schöpfung künstlerischer Talente karg geworden. Es warfen sich eben viele an sich tüchtige Meister mit so großem Eifer auf die Lösung von Einzelproblemen, daß darüber das Streben nach dem harmonischen und zusammenfassenden Ausgleiche der verschiedenen künstlerischen Aufgaben zurückgedrängt wurde. Der vollendete Realismus der Darstellung, das nächste Ziel der italienischen Renaissancekunst, ließ sich nicht mit einem Mal erreichen. Da suchten die einen durch schärfere Nachahmung namentlich der Bronzeskulptur, durch das Studium der Antike, die anderen durch Erforschung der perspektivischen Gesetze in ihrem weitesten Umfange, durch Verbesserung der technischen Mittel, insbesondere der Bindemittel der Farben, dem Ziele näherzukommen. Ehe sie den Gestalten die freiere individuelle Empfindung einhauchen, sie tiefer beseelen und als Schöpfungen ihrer Phantasie über die bloße Wirklichkeit erheben konnten, bemühten sie sich, die natürliche Gesetzmäßigkeit in ihnen zum Ausdruck zu bringen.

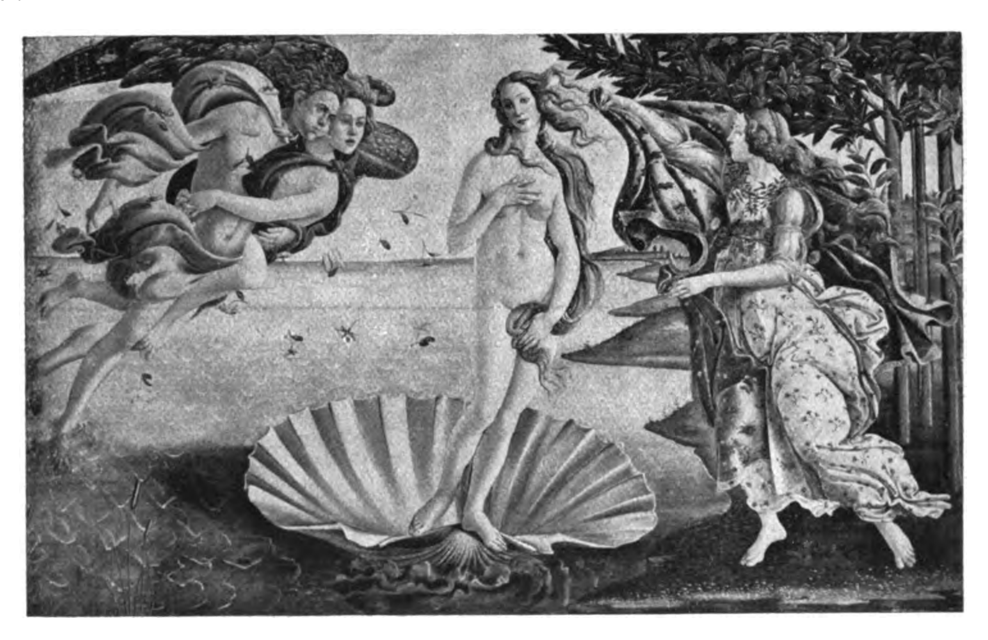
Hier liegt die Bedeutung des Pesellino (Francesco di Stefano, 1422—57), der die Art des Filippo Lippi in seinen meist kleinen Bildern, die nicht selten als Schmuck der kostbaren Truhen (Cassoni) dienten, anmutvoll ins Zierliche abzuwandeln wußte, des Alessio Baldovinetti (1425—99), der als Gehilfe des Fra Angelico begann, um sich später den plastischen Bestrebungen seiner Zeitgenossen anzuschließen, und des Antonio del Pollaiuolo (S. 103), der auch als Maler tätig gewesen ist, und neben dem sein jüngerer Bruder Piero ohne viel

eigenes Talent hergeht. Wesentliches auf den ihnen zugewiesenen Bildern ist von Pieros Hand ausgeführt. Auch an den beiden Hauptwerken ist er stark beteiligt: dem Dreiheiligenbild in den Uffizien aus der Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato, woselbst noch zwei herrliche schwebende Engel in Fresko von Antonio erhalten sind, sowie dem späteren (1475) Martyrium des Sebastian mit sechs Bogenschützen, aus einer Kapelle der Annunziata, jetzt in London. Antonios energischere Begabung und sachliche Auffassung spricht sich am deutlichsten in einer kleinen Doppeltafel aus: Herkules, der mit Antäus ringt (Abb. 135) und gegen die Hydra kämpft (Uffizien; beide hatte er größer neben dem Nemeischen Löwen für Lorenzo Medici gemalt). Alles ist hier echt und ernst, das Knochengerüst und die Oberfläche des Körpers, das Anstrengen der Teile, das Anfassen, das ganze animalische Leben. Hierin verdanken ihm die florentinischen Maler viel, und man kann bemerken, daß es bald nach 1480 bei Freskanten und Tafelmalern zunächst in den kleinen Hintergrundszenen erheblich lebendiger geworden ist als früher. Auch seine Verdienste um die Landschaftsmalerei sind nicht gering; mit Vorliebe hat er von einem hohen Standpunkt aus Blicke über das Arnotal wiedergegeben und Ton und Formation gleich getreu zu treffen verstanden. — Hinsichtlich der perspektivischen Durchführung der Hintergründe sowohl wie der genaueren anatomischen Zeichnung der Gestalten kommt auch für Florenz der Umbrer Piero della Francesca in Betracht, von dem weiter unten die Rede sein wird.



**135. Antonio del Pollaiuolo
Herkules und Antäus
Florenz, Uffizien**

Hier ist auch die Stelle, der bedeutenden Anregung zu gedenken, welche der Florentiner Malerei um diese Zeit von der niederländischen Kunst her wurde. Rege Handelsbeziehungen verknüpften Florenz mit den reichen Städten des Nordens, und die in Gent und Brügge tätigen Kaufherren sandten gern Schöpfungen der großen flämischen Meister in ihre Heimat. Ein Portinari stiftete in die Familienkapelle in S. Maria Nuova den großen Flügelaltar von Hugo van der Goes, das berühmte Hauptwerk dieses Meisters (jetzt in den Uffizien). Für einen Tani malte Memling sein »Jüngstes Gericht«, das nur durch einen Zufall Florenz, den Ort seiner Bestimmung, nicht erreichte, sondern nach Danzig kam. Memling war der in diesen Kreisen bevorzugte Porträtmaler. In den Sammlungen der Medici waren von ihm, aber auch von Jan van Eyck und von Roger van der Weyden Bilder zu finden. Angesichts dieser Proben niederländischer Kunstübung durften sich die Florentiner wohl sagen, daß sie hinsichtlich einer gesetzmäßig aufgebauten Komposition und in der Kenntnis der Perspektive ihre nordischen Kunstgenossen überträfen, sie mußten sich zugleich aber auch eingestehen, daß sie von ihrem vollendeten Realismus viel lernen könnten. Die wunderbare Treue im Kleinen, namentlich bei der Wiedergabe der Landschaft, weckte Bewunderung und reizte zur Nachahmung. Am meisten aber entzückte der Reiz der gesättigten Farbengebung, die Leuchtkraft dieser Bilder, der Schmelz der Oberfläche. Hier gab es für die Florentiner noch am meisten zu tun, und wenn sie auch nicht, wie die Venezianer um dieselbe Zeit, mit den technischen Verbesserungen eine wirklich rein malerische Behandlung annahmen, weil das



136. Sandro Botticelli. Geburt der Venus. Florenz, Uffizien

Interesse an plastischer Form sie zu stark beherrschte, so erfuhr ihr künstlerisches Schaffen seither doch eine wesentliche Verbesserung nach der Seite des Malerischen hin.

Erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts kommt wieder eine gewisse Beruhigung und Sättigung über die Geister. Man sucht aus den vorausgegangenen arbeitsvollen Bestrebungen behaglich die Früchte zu sammeln. Die florentinische Lokalschule erlebt eine neue Blüte.

Sandro Botticelli. Aus diesem Kreise ist zunächst Alessandro Filipepi, genannt Sandro Botticelli (1444 oder 1445—1510) zu erwähnen. Zuerst im Goldschmiedhandwerk unterwiesen, wurde er danach in der Schule Filippo Lippis ausgebildet. Die Gegenstände seiner Darstellung sind vielumfassend. Dem Lucian entlehnt er die »Verleumdung des Apelles« (Uffizien), einst das Vorderteil einer Truhe, geistreich zugespitzt in der scharfen Ausführung einer Metallgravierung oder eines getriebenen Reliefs; gegen seine Gewohnheit mit kunstvoller perspektivischer Architektur. Bewegung und Gebärdensprache sind fast bis zur Übertreibung gesteigert. Nach Herkunft und Sinn unerklärt ist »Pallas, einen Kentauren am Schopf fassend«, wohl eine politische Allegorie, nach den Emblemen im Gewand der Pallas sicher für einen Medici gemalt, 1895 in den inneren Gemächern des Palazzo Pitti entdeckt. Aus einem Homerischen Hymnus ist die »Geburt der Venus« oder ihre Ankunft in Cythera genommen (Uffizien; Abb. 136), die blasenden Windgötter einer Handzeichnung Leonardos verwandt. Das Bild schmückte einst die dem Pierfrancesco de' Medici gehörige Villa Castello, und dort hing auch das große »Frühlingsbild« (Abb. 137), das der neueren Zeit als die höchste Inkarnation des Quattrocentogeistes erschienen ist. Es ist eine Art Gartenfest, erfunden nach Ovids Fasten und einem Gedicht Polizianos, La giostra (1476—78). Wir können die Figuren beinahe alle benennen, aber was sie wollen oder tun, bleibt reichlich unklar, alles ist gleichsam pantomimisch ausgedrückt. Dazu kommt ein fast manieriert zu nennendes Schönheitsideal unentwickelter, künstlich verlängerter Körper in durchsichtigen Schleiern; Formgebung und Behandlung der Körperoberfläche deuten auf Pollaiuolo, dem er sich in dem h. Sebastian in Berlin, aus S. Maria Maggiore in Florenz



137. Sandro Botticelli. Der Frühling. Florenz, Uffizien

stammend, besonders nähert. Von ganz anderer Art wieder ist »Die Ausgestoßene« des Palazzo Pallavicini in Rom (Abb. 138), seit ihrer Wiederauffindung wohl der erklärte Liebling aller Sandroliebhaber. Und ohne Frage ist diese Frau mit verhülltem Angesicht auf den Stufen eines verschlossenen Palastes von ganz bedeutender Wirkung. Allerdings greift die moderne Bildbezeichnung fehl, denn solche Romantik paßt nicht zu dem nüchternen Sinne eines Italieners. Der verlangte nach bestimmten Vorgängen, mit Figuren, die er benennen konnte. Der Gegenstand bleibt noch in der antiken Heroensage oder im Alten Testament zu suchen. Später hat sich Sandro in bewunderungswürdiger Weise in den Geist der Komödie Dantes vertieft: 88 Blätter mit Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, acht in der Vaticana. Seine einzige dekorative Begabung hat sich nirgends in einer gleich vollkommenen Sprache der Linien ausgedrückt.

Neben zahlreichen Tafelbildern malte er auch Fresken. Papst Sixtus IV. berief ihn 1481 mit anderen namhaften florentinischen und umbrischen Künstlern (Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Signorelli, Perugino) nach Rom, die neu erbaute Sixtinische Kapelle mit Wandgemälden zu schmücken. Die Taten Mosis und Christi sind dabei nach mittelalterlicher Sitte einander gegenübergestellt. Die Häufung der Gruppen, die allzu große Bewegtheit der einzelnen Gestalten, die sich auch den vielen flatternden Gewändern mitteilt, und die Vorliebe für das Schmuckreiche schwächen den Eindruck der drei Fresken Botticellis ab, zumal da sie nach der Gewohnheit der Zeit oft mehrere Handlungen und Ereignisse nebeneinander, zum Schaden für die geschlossene Einheit der Komposition, enthalten; aber er hat mancher durch den Stoff sich ergebenden Schwierigkeiten ungeachtet sich neben den besten seiner Konkurrenten ebenbürtig zu behaupten gewußt. In dem Fresko mit der Rotte Korah hat er stärkste Leidenschaft gestaltet und gleichzeitig in jenem andern, das die Jugendgeschichte des Moses erzählt, ein Idyll von seltener Lieblichkeit aus der Szene mit den



138. Sandro Botticelli. »Die Ausgestoßene«. Rom, Palazzo Pallavicini

Töchtern Jethro am Brunnen geschaffen. Die innere Unruhe, die leichte Reizbarkeit seiner Phantasie macht ihn auch für neue Anregungen empfänglich. Botticelli gehört zu den ersten Malern, welche der antiken Architektur einen größeren Raum in ihren Bildern gönnen und, wie die »Geburt der Venus« zeigt, auch die antike Skulptur als Muster mit verwerten.

Die monumentale Malerei, mit ihrer strengen Gesetzmäßigkeit und festen architektonischen Gliederung, legte dem Streben Botticellis, gerade die mächtigeren Seelenstimmungen



139. Sandro Botticelli. Die h. drei Könige. Florenz, Uffizien

auszusprechen, tieferen Empfindungen nachzugehen, notwendigerweise Fesseln an. Freier konnte er sich auf den Tafelbildern bewegen. Das im Hinblick auf die reiche Gruppierung hervorragendste ist die Anbetung der Könige in den Uffizien, besonders bemerkenswert wegen der Porträtfiguren aus der Familie der Medici; im Auftrage eines Anhängers der Familie wurde das Bild gemalt (Abb. 139). Der Ausdruck ist fein und ohne alle Übertreibungen lebendig, die Komposition neu und bedeutend. Sie steigt im Dreieck an und bereitet vor auf die spätere, unvollendete »Anbetung« Leonardos. Giuliano de' Medici hat Sandro auch besonders porträtiert (Tafel VIII, ein zweites Exemplar mit verändertem Hintergrund in der Galerie in Bergamo; ein drittes in Amerika).

In den Madonnendarstellungen schlägt er gern einen feierlichen Ton an, so in einem Rundbilde im Berliner Museum, wo rosenbekränzte und kerzentragende Engel die Hauptgruppe umgeben, und in dem anderen großen, seiner reifsten Blütezeit angehörigen Rundbilde in den Uffizien, einer Krönung Mariä (Abb. 140). Das Christkind hält in der einen Hand einen Granatapfel und berührt mit der anderen den Arm der Madonna, welche sich anschickt, in das ihr vorgehaltene Buch das Magnificat (Anfangswort des Lobgesanges Mariä bei Lukas 1, 46) zu schreiben. Zwei Knaben, von einem dritten, größeren geleitet, halten das Tintenfaß und das Buch, während zwei halberwachsene Mädchenengel — seine eigene, schönste Erfindung und wesensverschieden von den derben Bauernjungen Filippo Lippis — die Krone emporheben. Die Anordnung weckt die Erinnerung an die alten Devotionsbilder; doch unterscheidet sich Botticellis Gemälde von ihnen durch den lebendigeren Ausdruck und



140. Sandro Botticelli. Madonna mit dem Magnificat. Florenz, Uffizien

die selbständigen Formenreize. Naturwahrheit und Schönheit durchbrechen siegreich den andächtigen Zug. Die Ausführung in dünn aufgetragener Tempera ist von der höchsten Sauberkeit, weniger gemalt als gezeichnet, mit Umrißlinien und reichlichem Gold in den Randverzierungen und Mustern der Gewänder. In seinen späteren Arbeiten macht sich immer stärker eine fast pathologische seelische Erregtheit bemerkbar, die den Maler in die Reihen der extremsten Anhänger Savonarolas, der Piagnonen, führte. Die Magdalena am Kreuzesstamm zeigt eine Inbrunst, die von fern an das Pathos Grünewalds erinnert (München, Privatbesitz). Die Szene der Geburt Christi und seiner Anbetung durch die Hirten wird bei ihm ein einziger Jubelhymnus. Es ist sein letztes bekanntes Werk, 1500 datiert (London, National-Galerie).

Filippino Lippi. Einzelne Züge des Meisters vererben sich auf seinen Schüler Filippino Lippi (um 1457—1504), den Sohn des Fra Filippo Lippi. Die unruhige Komposition, die heftigen Bewegungen und die Vorliebe für antike Bauten als Hintergrund zeigen sich auch bei ihm in den Fresken in S. Maria sopra Minerva in Rom, wo er den h. Thomas von Aquino verherrlicht, und namentlich in seinen späteren Werken in der Cappella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz, mit Szenen aus dem Leben der Apostel Johannes und

Philippus. Filippinos Hauptruhm knüpft sich an die Fresken in der Brancaccikapelle, wo er etwa sechzig Jahre nach Masaccios Tode dessen Arbeit fortsetzte (1484/85). Er vollendete die »Auferweckung des Königssohnes«, welche Masaccio nur zur Hälfte fertig gemalt hatte, und schilderte sodann selbständig den »Besuch des Paulus im Kerker des Petrus«, die »Befreiung Petri«, das »Verhör der beiden Apostel« vor dem Prokonsul und die »Kreuzigung Petri«. In der Schilderung der Szene, wie Petrus durch einen Engel aus dem Kerker befreit wird (Abb. 141), erscheint die Figur des schlafenden Soldaten besonders gelungen. An dem Prokonsul und seiner Begleitung auf dem großen Wandbilde ist das Studium antiker Porträtköpfe ersichtlich; der gekreuzigte Petrus beweist die genaue Kenntnis der Natur und des Nackten. Als Komposition jedoch steht das Bild nicht hoch, ebenso fehlt die tiefere Charakteristik der handelnden Personen. Auch in Tafelbildern entfaltete Filippino Lippi eine große Fruchtbarkeit. Sein schönstes Werk ist eins seiner frühesten Bilder (1480—82), die Vision des h. Bernhard in der Badia zu Florenz (Abb. 142). Dem Heiligen, welcher seine Homilien schreibt, erscheint die Madonna in Begleitung von Engeln. Hinter ihm bemerkt man gefesselte Teufel und weiter oben im Bergwald wird der Heilige von dem h. Benedikt empfangen, von dessen Ordensregeln das Kloster der Badia regiert wurde. Im Vordergrunde kniet der Besteller des Werkes. Die Landschaft ist mit voller örtlicher Wahrheit, doch tief poetisch wiedergegeben, der Gegensatz zwischen dem abgehärmten Heiligen und den anmutigen Engeln überaus glücklich, der klare Tempera-Auftrag wirkungsvoll. Die gelassene Anmut dieses Werkes hat er nur hier und da wieder erreicht, wie in einigen Madonnenrundbildern — das schönste in der Galerie Corsini in Florenz —, selten übertroffen, wie in dem herrlichen Straßentabernakel in Prato. Angesichts solcher Leistungen aber traut man ihm gern zu, daß er der Schöpfer der feinsten erhaltenen Cassonemalereien florentinischen Ursprungs ist, in welchen die Geschichte der Esther behandelt wird. Das Hauptstück bewahrt die Galerie in Chantilly. Die neuere Kritik glaubt, sie einem bisher namenlosen Nachahmer des Botticelli zuschreiben zu sollen.



141. Filippino Lippi. Petri Befreiung
Florenz, Brancaccikapelle

Ghirlandaio. Im Mittelpunkte des florentinischen Kunstkreises in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts steht Domenico Bigordi, genannt Ghirlandaio (1449—94). Sein Bedauern, daß er nicht die Ringmauern von Florenz mit Historien bedecken könne, und sein Ruhm als Schnellmaler bezeichnen am besten, daß er zu völliger Herrschaft über alle bis dahin erworbenen Kunstmittel gelangt war. Kein stürmischer Neuerer, ohne aus-



142. Filippino Lippi. Vision des h. Bernhard. Florenz, Badia

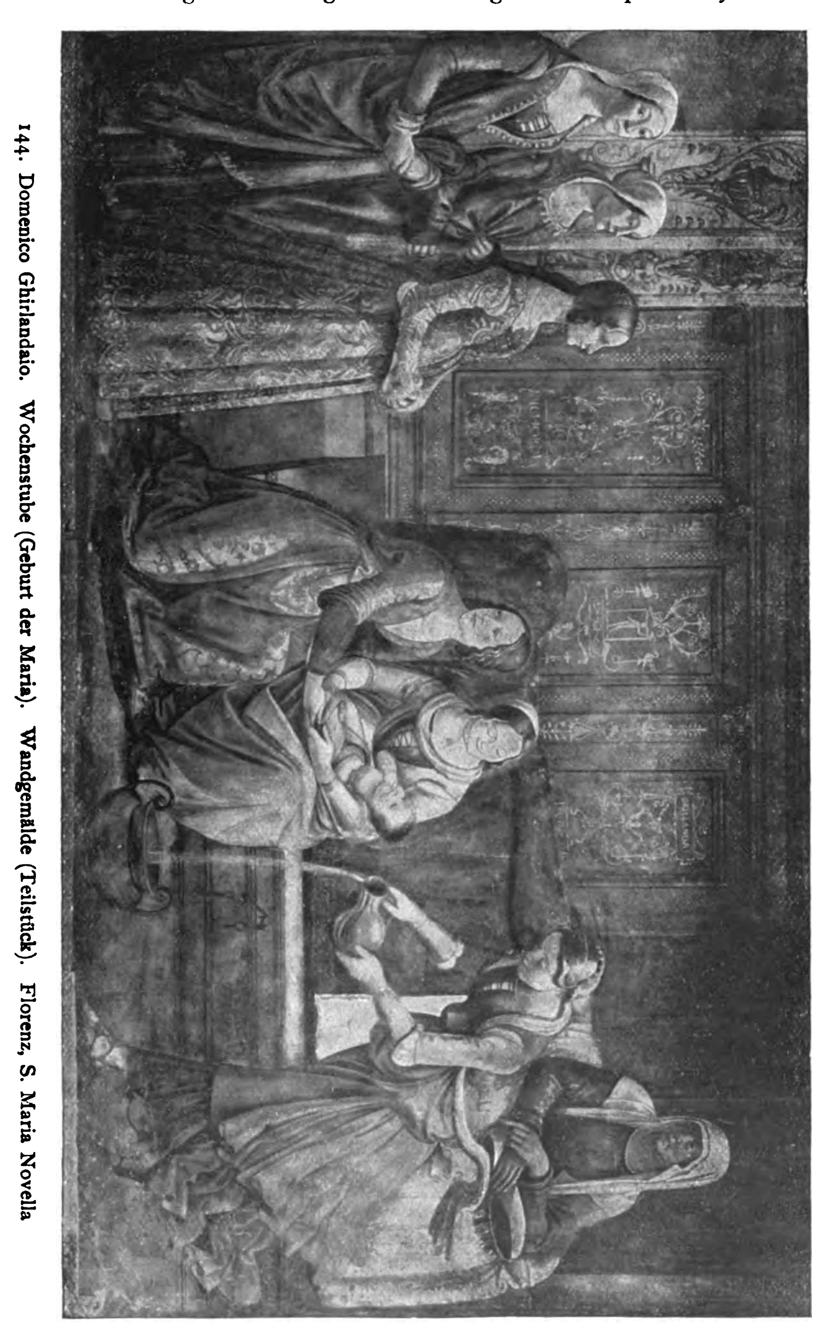
gesprochene Vorliebe für die eine oder andere Kunstrichtung, weiß er die Ergebnisse der mannigfachen Bestrebungen harmonisch zu vereinigen. Ihn unterstützt dabei die lebendige Empfindung für das Würdevolle und Ansehnliche, für das Mächtige und Große in den Formen der menschlichen Erscheinung. Domenico malte auch zahlreiche Tafelbilder. Sie sind stumpf in der Färbung, geben aber die sonst gerühmten Eigenschaften des Künstlers zu erkennen, namentlich das Wohlabgewogene in der Komposition, bei aller Freiheit der Bewegung innerhalb der größeren Gruppen. Von den noch jetzt in Florenz — und nur in Florenz tritt die Wahrheit seiner Schilderung überzeugend vor das Auge — erhaltenen Gemälde verdienen die Altartafel der Kapelle Sassetti in S. Trinità mit der Anbetung der Hirten (1485) und die symmetrisch aufgebaute Anbetung der h. drei Könige im Findelhause (1488) besondere Beachtung (Abb. 143). Doch liegt seine eigentliche Stärke in der Freskomalerei. In der Sixtinischen Kapelle malte er die Berufung der Apostel Petrus und Andreas (Abb. 145), in der Kapelle der h. Fina in San Gimignano mit jugendlicher Frische das Leben der Schutzheiligen, in der Kapelle Sassetti in S. Trinità zu Florenz sechs Szenen aus dem Leben des h. Franz. So abgeschlossen auch dieser Gegenstand durch wiederholte Darstellung war, so wußte Ghirlandaio ihm noch neue Reize abzugewinnen. Wie oft ist die Bestat-



143. Domenico Ghirlandaio. Anbetung der h. drei Könige. Florenz, Spedale degli Innocenti

tung eines Heiligen seit Giotto gemalt worden! Ghirlandaio wich in seinem Begräbnis des des h. Franz in den Grundlagen der Komposition nicht von der Überlieferung ab, steigerte aber die Wirkung des Bildes bedeutend durch den schönen architektonischen Hintergrund, die Mannigfaltigkeit der Charaktere und die Lebendigkeit des Ausdruckes. Die Darstellung der Ordensbestätigung ist uns auch deshalb wichtig, weil hier das charaktervollste Porträt des Lorenzo Magnifico in der Assistenz und im Vordergrund die drei Sprossen des Hauses als Kinder zu finden sind. Sein Hauptwerk sind die im Auftrag der Tornabuoni gemalten Fresken im Chore von S. Maria Novella, wo er in je drei Reihen mit einer Lünette darüber auf je sieben Feldern links und rechts das Leben Mariä und des Täufers erzählte (1490 vollendet). Sein hoch entwickelter Raumsinn lehrte ihn, die Komposition architekto-

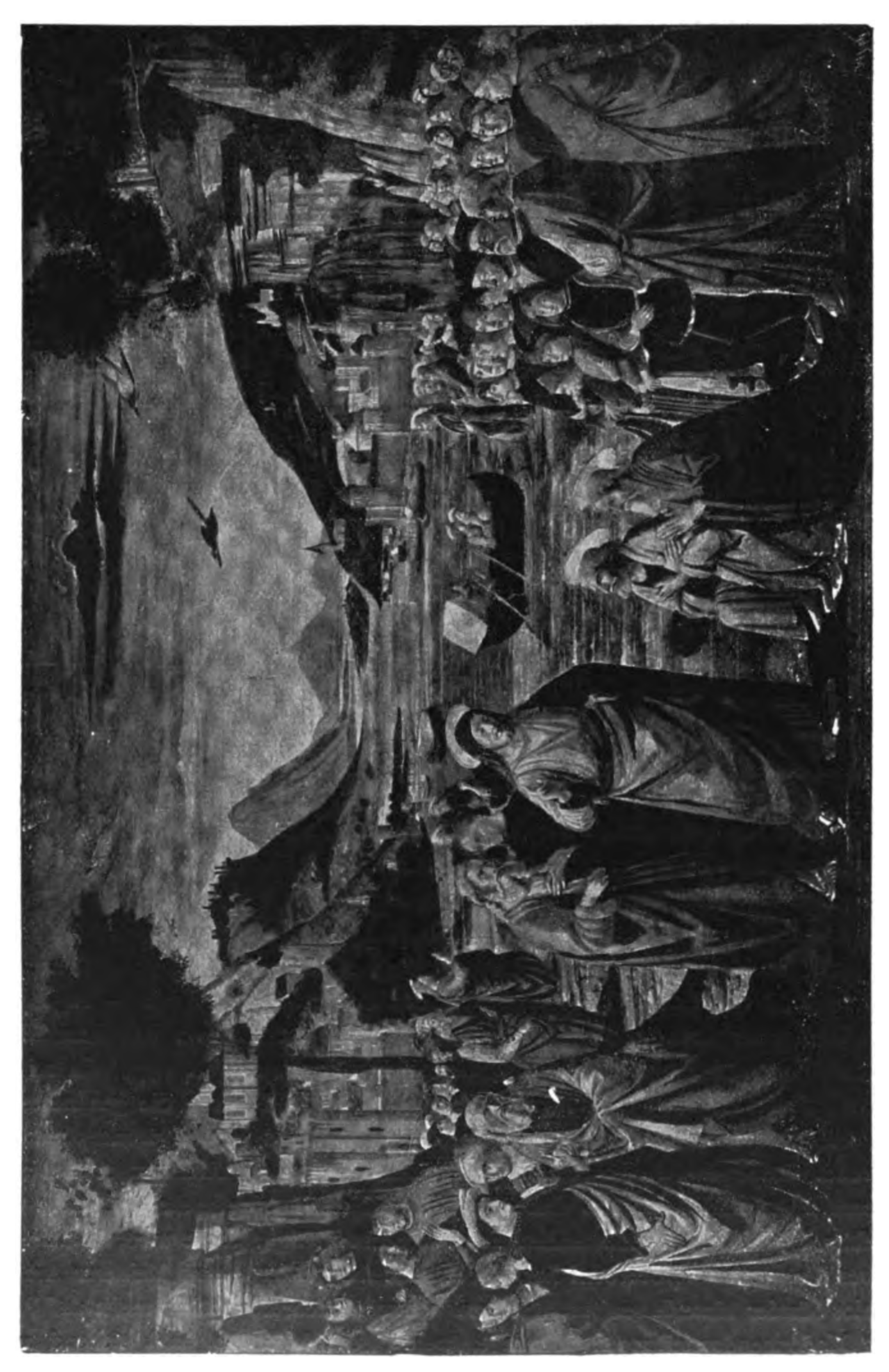
nisch zu gliedern; sein Schönheitsgefühl bewahrte ihn vor den Klippen eines harten Realismus. Es geht bei der Heimsuchung oder bei der Geburt Mariä (Abb. 144) ganz natürlich zu, überall trifft das Auge auf markige oder anmutige Porträtköpfe und jede einzelne Gestalt



144. Domenico Ghirlandaio. Wochenstube (Geburt der Maria). Wandgemälde (Teilstück). Florenz, S. Maria Novella

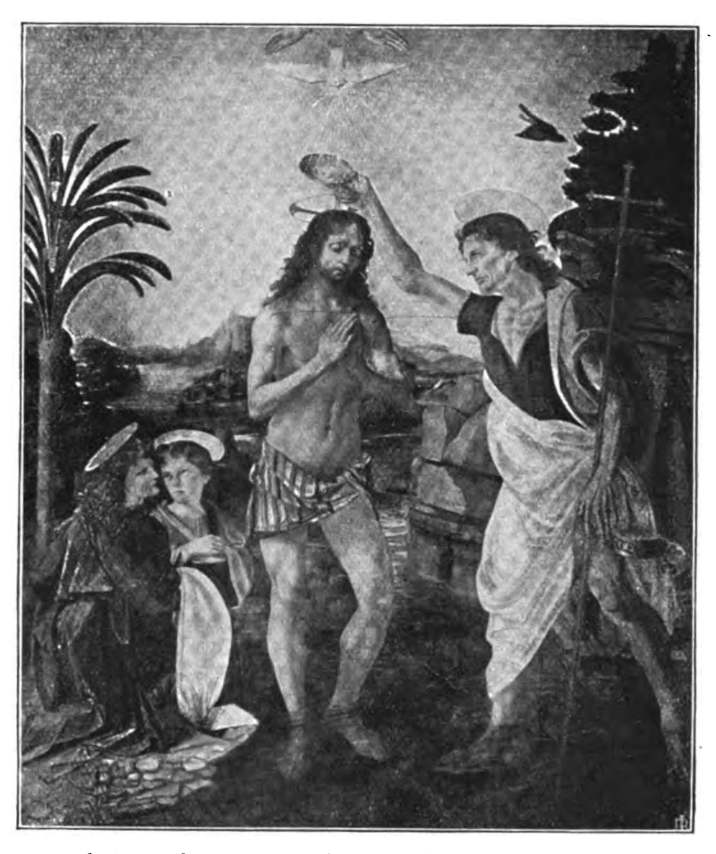
ragt durch kraftvolle Schönheit hervor. Durch das Ganze weht ein Zug von Stattlichkeit, die Luft der guten Gesellschaft von Florenz. Denselben Eindruck mit einem Zusatz von feierlichem Ernst gewinnt man vor dem Fresko der Sixtinischen Kapelle (Abb. 145), das er in jüngeren Jahren malte. Was diesem Gemälde noch eine besondere Bedeutung gibt, ist der

weite landschaftliche Hintergrund, eine freundliche Verschönerung, welche die Historienmalerei auf neue, kaum betretene Bahnen hingewiesen hat. Der Geist der Verweltlichung konnte



145. Ghirlandaio. Berufung der Apostel Petrus und Andreas. Wandgemälde. Rom, Sixtinische Kapelle

freilich nicht mehr überboten werden. Als Savonarola seinen flammenden Protest gegen die Entwickelung, welche die Kunst seiner Zeit genommen hatte, erhob, hat er gewiß in erster Linie den kürzlich vollendeten Zyklus in S. Maria Novella im Auge gehabt.



146. Verrocchio und Leonardo. Taufe Christi. Florenz, Uffizien

Verrocchios Malerwerkstatt. So fruchtbar Domenico Ghirlandaio erscheint, so selten sind die unzweifelhaften Proben malerischer Tätigkeit, die sich von dem berühmten Bildhauer Andrea del Verrocchio erhalten haben. Äußerlich beglaubigt sind nur zwei Altarbilder von ihm, außer einer Madonna zwischen zwei Heiligen im Dom von Pistoia, die er 1485 bei seinem Fortgang nach Venedig unvollendet zurückließ, und die wahrscheinlich Credi fertiggestellt hat, die Taufe Christi in den Florentiner Uffizien (Abb. 146). Diese hat ein besonderes Interesse noch dadurch, daß der Kopf des vorderen, zu Christus aufblickenden Engels und wahrscheinlich auch der Engel selbst von Leonardo gemalt wurde. Auch in der Ausführung der Landschaft, in deren Hintergrund seltsam-phantastische Felsgebilde auftauchen, mag er sich betätigt haben. Die Entstehungszeit der Tafel ist nicht genau zu bestimmen.

Man kann nicht annehmen, daß Verrocchios Tätigkeit als Maler sich auf diese wenigen Werke beschränkt hat. Ihm oder seiner Werkstätte werden aus stilkritischen Gründen noch eine größere Zahl von Tafelbildern — Fresken hat Verrocchio nie gemalt — zugeschrieben, welche bisher unter anderen Namen gingen. Dies gilt zu allererst von dem Bilde des »Tobias mit den drei Engeln« in den Uffizien zu Florenz (Abb. 147). Es zeigt außer dem entschieden plastischen Charakter seiner großgedachten Figuren die genaueste Durchführung eines Detailkünstlers in Kleidung und Landschaft bis in den pflanzenbewachsenen Vordergrund. Bewegung, Ausschreiten und Anfassen haben das Archaistisch-Zierliche, das den Älteren fehlte und gegen das Ende der Frührenaissance sich mehr und mehr einstellt. Die Ausführung, die dem bedeutenden Entwurf nicht völlig gerecht wird, rührt von dem fruchtbaren Francesco Botticini her, der eine Reihe größerer und kleinerer Arbeiten in Verrocchios Manier hinterlassen hat. Sodann kommen mehrere (früher meist auf Pollaiuolo getaufte) Madonnendarstellungen in Frage, welche die Madonna bald stehend und das Christkind vor sich haltend, bald sitzend und das Christkind umfassend schildern. Die Verwandtschaft mit den Reliefdarstellungen, der Zusammenhang mit echten Zeichnungen des Meisters, endlich einzelne Merkmale, welche bei allen Schülern wiederkehren (Kopfputz, Haltung des kleinen Fingers usw.), lassen über den gemeinsamen Ursprung dieser unter-



147. Francesco Botticini nach Verrocchio. Die drei Erzengel mit Tobias. Florenz, Uffizien

einander ähnlichen Bilder keinen Zweifel aufkommen. Das charaktervollste, ganz wie ein Relief behandelte dieser Madonnenbilder bewahrt das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, das anmutigste Bild aus dieser Gruppe, wo noch zwei Engel der Madonnengruppe zugesellt sind, von seltener Feinheit in der Durchführung, die National-Galerie in London.

Soweit bleibt aber doch die alte Ansicht im Rechte, daß die produktive Tätigkeit Verrocchios von seiner offenbar ganz ausgezeichneten Lehrkraft überragt wird, und daß vor allem sein Einfluß auf zahlreiche Künstler ihm die große historische Bedeutung sichert. Daß aus seiner Schule Meister wie Lorenzo di Credi, Perugino und Leonardo da Vinci hervorgegangen sind, beweist allein seine ausgezeichnete Lehrbegabung. Daß seine Zeichnungen denen Leonardos oft nahekommen, gestattet einen noch wichtigeren Schluß. Verrocchio hat das Schönheitsideal angeregt, welches sodann in Leonardos Werken zur Vollendung gelangt.

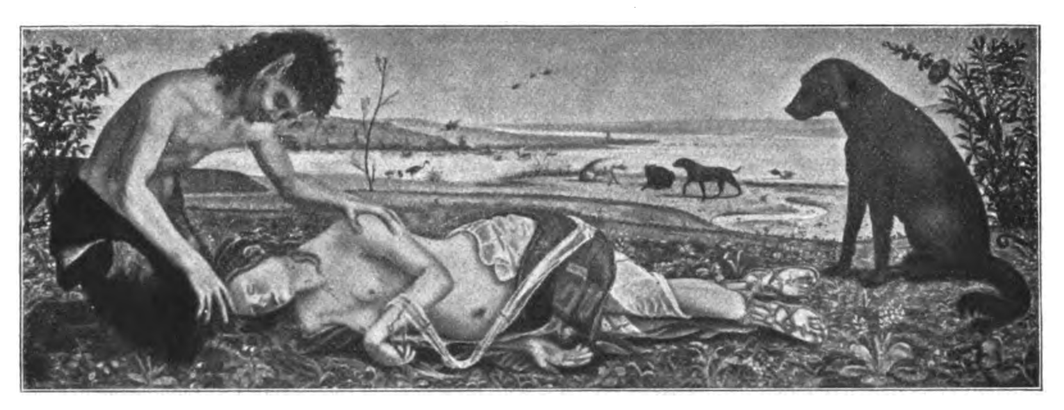
Unter seinen Schülern stand ihm persönlich am nächsten Lorenzo di Credi (1459 bis 1537), nur als Tafelmaler tätig und um die Ausbildung der Ölmalerei in Lokalkreisen verdient. Seine Bilder, mit größter Gewissenhaftigkeit und fast peinlicher Reinlichkeit ausgeführt, atmen zugleich eine milde Empfindung und gewinnen durch die treffliche Färbung. Einem gewissenhaften Studium niederländischer Bilder hat er in technischer Hinsicht sicherlich viel zu verdanken gehabt. Ein lieblicher Zug spricht aus seinen Darstellungen der Verkündigung oder der Anbetung des Christkindes; aber das einzige Mal, wo er sich hier in großen Figuren versucht hat (Abb. 148; Uffizien in Florenz), versagt doch seine Begabung. Derselbe Gegenstand, nur in einfacheren Formen und kleiner, kehrt dann bei ihm häufig wieder, so daß die Bilder mit der Madonna, welche knieend das vor ihr liegende Christkind



148. Lorenzo di Credi. Anbetung der Hirten. Florenz, Uffizien

verehrt, für den Künstler geradezu typisch geworden sind. Doch verdankt er das Motiv, wie gewiß noch manche andere Komposition, seinem Lehrer, welcher es wieder der Reliefkunst (Robbia?) entnommen hat. Steht Lorenzo di Credi in vielen seiner Gemälde noch auf dem Boden der Frührenaissance, so nähert er sich doch in einzelnen Werken schon dem jüngeren Geschlechte. Dann sieht er von allem Detailreichtum ab, läßt das Beiwerk beiseite und sucht die Handlung rein ideal zu fassen. Dies gilt z. B. von dem anmutigen kleinen Verkündigungsbilde der Uffizien, wo auch der zwischen beiden Figuren liegende leere Raum wirkungsvoll ausgenutzt ist. In solchen Landschaftsgründen mit perspektivisch geführter Fernsicht war er Meister. Aber seine Fähigkeiten reichten doch nicht so weit, daß er dem Höhenfluge seines Werkstattgenossen Leonardo zu folgen vermochte. Bis tief in das neue Jahrhundert hinein hat er die Traditionen einer längst überwundenen Richtung fortgesetzt.

Viel näher als Credi ist der neuen Zeit, wenigstens in Hinsicht auf das Malerische,



149. Piero di Cosimo. Kephalos und Prokris. London, Nationalgalerie

Piero di Cosimo (1462—1521) gekommen; seinem eigentlichen Namen nach Piero di Lorenzo. Den Beinamen führte er nach seinem Lehrer Cosimo Rosselli (1469—1507), dessen geringe künstlerische Qualitäten die drei von ihm in der Sixtinischen Kapelle gemalten Fresken zur Genüge erkennen lassen, der aber im Unterricht tüchtig gewesen sein muß; verdankt ihm doch auch Fra Bartolommeo die erste Ausbildung.

Als einen wunderlichen Heiligen hat Vasari den Piero di Cosimo beschrieben. Von den seltsamen Einfällen seiner phantastischen Natur legen manchmal auch die Tierfiguren auf seinen Bildern Zeugnis ab. Aber großes Interesse erregen doch seine mythologischen Schilderungen, wie solche nach einer seit dem Anfange des Jahrhunderts aufgekommenen Sitte mit Vorliebe als Schmuck der Prunktruhen und Prachtbetten verwendet wurden. Die Volksphantasie war bereits von antiken Mythen stark erfüllt, ehe noch die tiefere Kenntnis der antiken Kunst die richtigen Ausdrucksmittel für dieses Darstellungsgebiet bereitgestellt hatte, und half sich nun, ähnlich wie es später im Norden geschah, dadurch, daß sie die antiken Sagen in ein novellistisches Kleid hüllte und auf diese Art der Gegenwart naherückte. Piero di Cosimo kann an Sandro erinnern, übertrifft ihn aber mit seinen Farben; hier hat ihn der Altar des Hugo van der Goes, später Leonardo beeinflußt. Keiner seiner Altersgenossen hat das Helldunkel mit solcher Feinheit ausgebildet, wie er. In weltlichen, namentlich auch mythologischen Darstellungen gibt der Künstler, wo es der Gegenstand nur irgend gestattet, gern einen persönlichen Zusatz des Pikanten (Abb. 149). Und wenn er bei diesen auch in den Figuren den Charakter des Quattrocentisten nicht verleugnen kann, so vermag er dafür die landschaftliche Umgebung, in die er seine Szenen hineinstellt, mit einem Duft und einer Innigkeit zu erfüllen, die das Nahen einer neuen Zeit ankündigen.

Siena. Die Schule von Siena war im Trecento der benachbarten florentinischen ein recht ernsthafter Konkurrent um die führende Stellung gewesen. Weit griff sie über das Gebiet der engeren Heimat hinaus und hatte in die gegnerische Stadt selbst einige ihrer besten Künstler senden dürfen. Das wird nun im neuen Jahrhundert anders. Jetzt sinkt Siena in eine durchaus sekundäre Stellung herab, weil es ihr an den Individualitäten gebrach, die die erstarrende Kunst mit neuen Vorstellungen, wie sie nur vom Naturalismus herkommen konnten, zu erfüllen vermochten. Die Stadt hat nur noch einen Künstler vom ersten Rang hervorgebracht, und das war ein Bildhauer, kein Maler. Auffallend lange bleibt hier die Malerei rückwärts gerichtet; noch lange im neuen Jahrhundert wird die Art des Simone Martini, der Lorenzetti nachgeahmt. Zu einer Zeit, wo die Florentiner schon längst in den Hintergründen ihrer Bilder die heimische Landschaft schildern, hält man in Siena starr am



150. Giovanni di Paolo. Das Paradies. Siena, Akademie

Goldgrund fest; wo aber Landschaft vorkommt, ist sie von jener Unwirklichkeit, an der es sich die Trecentokunst genügen ließ. So malen sie Sassetta oder Giovanni di Paolo. Alle jene Raumprobleme, um welche die Florentiner unermüdlich ringen, treten kaum in das Bewußtsein ihrer Nachbarn ein. Nur ausnahmsweise kommen Versuche vor: so stellen Domenico di Bartolo und Priamo della Quercia, des großen Bildhauers Bruder, ihre durch lebendige Einzelzüge erfreuenden Wandbilder im Hospital della Scala in Räumen und Hallen im Geschmack der Frührenaissance dar, jedoch ohne wirkliche Kenntnis der Gesetze der Perspektive. Die Hauptmeister aber halten lange willensstark an einer überirdischen Welt fest; wir dürfen ihre Richtung heute wohl kurz als »expressionistisch« bezeichnen. Der sensibelste der älteren Generation, Stefano di Giovanni, genannt Sassetta (1392—1450), in der weltfremden Anmut seiner Gestalten dem Fra Angelico verwandt, hat so eine Reihe von Szenen aus der Geschichte des h. Franz gemalt, die von einem großen Altar, einst in Borgo San Sepolcro, stammen und heute in französischen Sammlungen verstreut sind. Die Szene seiner Vermählung mit der Armut (Chantilly): begleitet von ihren Schwestern Keuschheit und Gehorsam, schlanken, gotisch bewegten Mädchen, empfängt sie mit niedergeschlagenen Augen den Ring, und schon entschweben sie in bogengleichem Fluge der Erde in lichte Himmelshöhen. So malt Giovanni di Paolo (1403—82) das Paradies (Neuyork, Museum und Siena, Akademie, Abb. 150): auf blumiger Wiese Männer und Frauen, die froh einander umfassen oder von Engeln begrüßt werden; schlanke Gestalten in kurzen knappen Röcken mit Faltenärmeln oder schleppenden Gewändern, wie sie auf Bildern des Gentile da Fabriano und in Zeichnungen von Pisanello vorkommen; als Ganzes aber kann man das Bild mit dem köstlichen Paradiesesgarten eines mittelrheinischen Meisters in Frankfurt vergleichen. Die Engelscharen, mit denen er seine Madonna umgibt, sind völlig unwirklich;



151. Matteo di Giovanni. Der bethlehemische Kindermord. Siena, Sant' Agostino

die mit Kornblumenkränzen geschmückten auf dem Altar in Castelnuovo zeichnen sich durch besondere Schönheit aus.

Erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts erhalten die Gestalten körperliche Festigkeit und räumliche Sicherung. Hier geht der Plastiker Lorenzo Vecchietta, der schon in anderem Zusammenhang genannt wurde (s. oben S. 91), voran. Aber trotz aller gelegentlichen naturalistischen Versuche bleiben die Sieneser Meister in ihren Madonnenbildern, die in übergroßer Zahl von ihnen gemalt wurden, gern bewußt der Wirklichkeit fern. Selbst ein Matteo di Giovanni, aus Borgo San Sepolcro stammend (um 1435—95), der in drei großen Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes (in Sant' Agostino, Abb. 151, und in der Servitenkirche in Siena und der Galerie in Neapel) die pathetischsten Darstellungen der Schule geschaffen hat, malt immer wieder seine Halbfigurenbilder auf Goldgrund und die Heiligen, die Engel dicht gedrängt, unräumlich und flächenhaft, und ganz jenseits des Realen sind die überseligen Engelskinder, mit denen Neroccio Landi (1447—1500) seine seltsam bewußten, fast koketten Madonnen umgibt. Auch Benvenuto di Giovanni (1436 bis gegen 1518), der Schöpfer zahlreicher Altäre, hat solche Gestalten von reizender Unwirklichkeit gemalt, Engel und heilige Frauen mit rosenfarbenen Wangen in lichtem Inkarnat, denen weißlich blonde Locken bis auf die Schultern herabhängen. Die rechte Wirkung tut solche



152. Francesco di Giorgio. Anbetung des Kindes. Siena, Akademie

Kunst nur im Dienst der Kirche, auf dem Altar; das Licht, das durch gotische, bunte Fenster fällt, muß reiche Lokalfarben und Gold zur Harmonie verschmelzen; dann aber ist der Eindruck fast unirdisch. So bleibt das Altarbild von Matteo di Giovanni in S. Maria della Neve in Siena einer der unvergeßlichen Eindrücke, mit denen Siena den Besucher entläßt. — Aber auf die Dauer ließ sich die isolierte Stellung doch nicht aufrecht erhalten. Girolamo di Benvenuto (1470 bis um 1524) komponiert seine Altarbilder nach florentinischen Grundsätzen und der schon genannte (S. 91) namhafte Architekt und Bildhauer Francesco di Giorgio Martini hat in seinen nicht zahlreichen Bildern — Anbetung des Kindes (Abb. 152), Krönung der Maria, beide in der Akademie in Siena — das Bestreben nach räumlicher Klarheit und organischem Aufbau der Figuren bekundet. Gelegentlich verband er sich mit Neroccio Landi zu gemeinsamer Arbeit; in den drei Predellentafeln aus der Legende des h. Benedikt (Uffizien) hat er zu dessen Figuren die reichen architektonischen Hintergründe gemalt und damit wird es wahrscheinlich, daß sie gemeinsam an der Bernhardins-Serie in Perugia, von der noch die Rede sein wird, Anteil gehabt haben. Die Meister der Schule von Siena haben sich auch sonst häufig im umbrischen Nachbarland betätigt; diese Provinz, die lange zurückblieb, scheint einen Hauptplatz ihres künstlerischen Exportes gebildet zu haben. In den Anfängen der umbrischen Malerei spricht sich das Abhängigkeitsverhältnis von Siena deutlich genug aus.

Der Augenblick völliger Abkehr von den geltenden Vorstellungen kam für Siena erst



153. Piero della Francesca. Die Königin von Saba vor dem Kreuzesholz knieend
Ausschnitt aus dem Wandgemälde. Arezzo, San Francesco

spät, mit dem Auftreten Sodomas. Man muß sagen, es war nicht zum Heil dieser feinen Kunst. Denn nicht von innen heraus, als notwendige Fortsetzung, kam nun das Neue; es wurde von außen hinzugetragen und vermochte mit der starken, vorhandenen Tradition keine Verbindung einzugehen.

Mittelitalien: Piero della Francesca und Melozzo. Die mittelitalienischen Lokalschulen verlieren gegen das Ende des 15. Jahrhunderts den fest und scharf umrissenen Charakter, öffnen sich gegen die Nachbarschulen und tauschen ihre Eigentümlichkeiten und Vorzüge gegenseitig aus. Diese Ausgleichung geht wesentlich auf Wanderkünstler zurück, welche, in kleineren Orten heimisch, sich von den Mittelpunkten der Kunstübung angezogen fühlten oder ohne festen Aufenthalt ihre Lehren und ihr Beispiel nach verschiedenen Städten verpflanzten. So sandte z. B. die an Toskana grenzende umbrische Landschaft einzelne junge Künstler nach Florenz, welche hier die neuen Wege und großen Ziele der Kunst kennen lernten und den Mut und die Kraft gewannen, in dem mächtigen Hauptstrome mitzuschwimmen. Da keine einflußreiche Lokaltradition sie leitete, so warfen sie sich mit wahrem Ungestüm gerade auf die neuen Aufgaben, welche die florentinische Malerei gestellt hatte, und wurden Hauptvertreter des technischen Fortschrittes. In Florenz hemmte die Fülle heimischer Kräfte öfters ihre Wirksamkeit; dagegen öffnete sich ihnen ein weiter Schauplatz in den Provinzialstädten und an den kleineren Fürstenhöfen. Sie brachten in die Künstlerkreise bis nach Oberitalien Leben und Bewegung.

Der hervorragendste dieser Wanderkünstler ist Piero della Francesca (eigentlich dei Franceschi, nach 1416—1492) aus Borgo S. Sepolcro, vielleicht der gelehrteste unter den Malern des 15. Jahrhunderts. Er hatte die anatomischen wie in noch höherem Maße die perspektivischen Gesetze theoretisch ergründet und verwertete diese Kenntnis in seinen Werken.

Auch der eigentlichen Farbentechnik wandte er seine Aufmerksamkeit zu und war bemüht, in die Geheimnisse der neu aufgekommenen Ölmalerei einzudringen. Ganz jung schloß er sich an Domenico Veneziano (S. 123) an, wohl in Perugia, wohin man diesen 1438 berufen hatte; er war dann sein Gehilfe bei den Fresken, mit denen dieser die Chorkapelle in Sant' Egidio in Florenz zu schmücken hatte. Es wurde für seine Entwickelung bedeutsam, daß er gerade mit dem eigentlichen Koloristen unter den Florentiner Neueren in enge Beziehung trat. Später arbeitete er in seiner Vaterstadt, in Rimini, Ferrara, Arezzo und Urbino. In Arezzo (S. Francesco) schuf er sein umfangreichstes Werk, eine Reihe von Wandbildern, in denen er die Legende vom Heiligen Kreuze erzählt, von der Bestattung Adams, dem ein Samenkorn des Kreuzesbaumes unter die Zunge gelegt wird, bis zu den Schlachten gegen Maxentius und Chosroes. Wie die Königin von Saba in einem Brückenbalken vor dem Palaste Salomos den Stamm des Kreuzesbaumes erkennt und ihn knieend verehrt (Abb. 153), wie dem Kaiser Konstantin nächtlicherweile ein Engel erscheint, wie ein Engel die Kaiserin Helena zur Auffindung des Kreuzes auffordert (irrtümlich als »Verkündigung« gedeutet), wie das wahre Kreuz gefunden und auf seine Wunderkraft geprüft wird, alles das ist mit großer perspektivischer Kunst und in wirksamer Färbung wiedergegeben. Die Nachtszene des Traumes Konstantins gibt ihm Gelegenheit zur Darstellung einer außerordentlichen Lichterscheinung: von der Gestalt des Engels geht ein Leuchten aus, welches das nächtliche Dunkel durchbricht. Wieder andere Szenen erscheinen in klar hellem Tageslicht, in dem reich abgestuft die Lokalfarben stehen. Einmal gibt er, auf dem Bild der Schlacht gegen Maxentius, in der Mitte zwischen den Heeren ein wunderbar treues Landschaftsstück; durch die Schlangenlinien eines Flusses, in dessen Klarheit sich Bäume spiegeln, wird das Auge weit in die Tiefe geführt. In der Wiedergabe der Form erkennt man überall das ernste Studium, auf das ihn sein mehrjähriger Aufenthalt in Florenz gelenkt hatte; ohne Masaccio, Castagno und Uccello, den er in der Beherrschung des Pferdeleibes übertrifft, hätte er so viel zu geben gewiß nicht vermocht. Aber allem mischt er eine ihm besondere Größe der Auffassung bei. Seine auch in der Bewegung ruhigen Gestalten, schwer und gedrungen im Bau, sind stets unverkennbar von seiner Hand gebildet. Sie wirken monumental, weil sie in diesem Maßstab konzipiert sind. Daher bedurfte Piero auch nicht der räumlichen Ausdehnung, um groß zu erscheinen; auch im kleinen Format wirkt er so. Das Herzogspaar von Urbino, Federigo von Montefeltre und Battista Sforza, hat er gemalt (gegen 1466), im reinen Profil, wie es die Medaillen der Zeit gern zeigen, gegen unabsehbare Weite hügeligen Landes gestellt (Florenz, Uffizien); dadurch wächst das Maß und sie erscheinen gleichsam heroisiert. Im Dom von Urbino sieht man ein solches Monumentalwerk kleinen Formats mit der Geißelung Christi und drei merkwürdigen Porträtgestalten, in der Galerie in Venedig einen von einem Stifter verehrten h. Hieronymus. Sein bedeutendstes Altarbild bewahrt die Londoner National-Galerie, eine Taufe Christi, gleich unvergeßlich durch die herrliche Gruppe von drei Jünglingsengeln, wie durch die lichte Fußlandschaft.

Piero della Francesca ist die größte Künstlergestalt, die das Land südlich von Florenz im Quattrocento auf dem Gebiet der Malerei gezeitigt hat; eine Parallelerscheinung zu Jacopo della Quercia auf dem Gebiet der Skulptur. Sein Einfluß reicht über weite Gebiete und dehnt sich zeitlich lange aus. Mit seinem vermeintlichen Schüler Melozzo dringt seine Kunstauffassung bis nach Rom, wie Piero selbst angeblich im Vatikan gearbeitet haben soll. Unfern der Ewigen Stadt, in Viterbo, hat der jung verstorbene Lorenzo di Viterbo in S. Maria della Verità den an charaktervollen Gestalten reichen Zyklus mit der Geschichte der Maria in seiner Formensprache erzählt (1469). Im Osten beherrscht Piero die Romagna



154. Melozzo da Forli. Sixtus IV. empfängt den Gelehrten Platina. Wandgemälde. Rom, Vatikan

und die Marken, nördlich dringt seine Kunst durch Bramante nach Mailand; namentlich stark wurde die Schule von Ferrara durch Cossa auf sein Vorbild hingewiesen. Die stärkste Nachwirkung seiner Kunst aber äußert sich in dem Schaffen seiner unmittelbaren Schüler, des Melozzo von Forli (von dem wir dieses Schülerverhältnis freilich nur vermuten) und des Luca Signorelli. Indem Piero dann am Abend seines Lebens, angeblich durch Erblindung am weiteren Schaffen gehindert, daran ging, seine theoretischen Kenntnisse in Schriften über die Perspektive niederzulegen, hat er zwei der Größten noch zu fördern vermocht: Leonardo und Dürer. Die Neuzeit aber feiert den Koloristen Piero della Francesca als einen der Ahnen des Pleinairismus.

Ob Melozzo da Forli (1438—94) zu Piero de' Franceschi in einem unmittelbaren Schulverhältnisse stand, wissen wir nicht; jedenfalls kannte er dessen Werke und fühlte sich ihm verwandt. Seine Grabschrift nennt ihn »gelehrt in der Perspektive«. Muster richtiger Perspektive und Meisterstücke kühner Verkürzung treten uns in der Tat in seinen Werken entgegen. Melozzo überragt sein Vorbild durch den mächtigeren Schwung der Phantasie und die tiefere Beseelung der einzelnen Gestalten. In Forli (Deckengemälde der Capella Feo im Dom), Urbino, Loreto (Cappella del Tesoro) und Rom entfaltete er eine reiche Tätigkeit, jedoch gehört die Ausführung der Kuppelfresken in Forli und Loreto wesentlich seinem

ebenso fruchtbaren, wie unbedeutenden Schüler Marco Palmezzano an. Rom, wo er unter dem Pontifikate Sixtus' IV. eine hervorragende Stellung einnahm, besitzt noch heute seine Hauptwerke. Außer dem (jetzt auf Leinwand übertragenen) Fresko, welches den Ausbau der Vatikanischen Bibliothek verherrlicht (vollendet 1477, Abb. 154), die leider zerstreuten Reste des Himmelfahrtsbildes, welches ehemals die Wölbung der Tribuna in SS. Apostoli schmückte (1481). Dort wird ein zeremonieller Vorgang dargestellt: der Papst Sixtus IV. nimmt in Gegenwart von Kardinälen und Hofleuten die Huldigung des knieenden Bibliothekars Platina entgegen. Die scharfe Charakteristik der einzelnen Persönlichkeiten verleiht dem Bilde ein reiches inneres Leben; die herrliche Renaissancehalle gibt den bedeutenden Gestalten, unter denen Kardinal Giuliano della Rovere, der spätere Papst Julius II., mächtig herausragt, die schönste Fassung. In den Resten der Himmelfahrt Christi aus der Apostelkirche (der segnende Christus von Engelknaben umgeben, befindet sich im Quirinal, zehn musizierende Engel [Tafel IX] und vier Apostelköpfe im Kapitelsaale von S. Peter) weckt nicht nur die neue Weise, wie die einzelnen Gestalten in den Raum gesetzt sind, so daß sie nun in der Untersicht erscheinen, als stünden sie aufrecht, sondern auch die gesteigerte Empfindung und die Formengröße, wodurch sie sich auszeichnen, unsere Bewunderung. Ein schönes früheres Werk wurde erst vor einigen Jahren in Rom entdeckt, eine noch stark an Pieros Sprache erinnernde Verkündigung im Pantheon.

Jetzt erst reifen die Früchte der mannigfachen technischen Bemühungen und theoretischen Studien. Sie dienen dazu, dem Künstler die volle Herrschaft über die äußere Welt zu sichern. Nachdem er diese gewonnen hat, genügt ihm die bloße Lebendigkeit und Naturwahrheit nicht mehr. Er erhebt sich über die unmittelbare Umgebung, benutzt aber jene Sicherheit, um nun auch den tieferen, inneren Gebilden seiner Phantasie die Wahrheit und äußere Glaubwürdigkeit zu verleihen. Das Reich des Idealismus ersteht wieder. Nicht mehr der alte, vor der lebendigen Schilderung zurückweichende Idealismus, sondern ein neuer, welcher im eifrigen Naturstudium sich eine feste Grundlage erobert und in seiner Art auch vollkommene Wahrheit hat. Nichts ist so lehrreich wie die Vergleichung gleichnamiger Schilderungen aus den zwei Zeitaltern: bevor noch die äußere Erscheinungswelt von den Künstlern scharf beobachtet wurde, und nachdem die Künstler reiche Erfahrungen über alle sichtbaren Lebensformen gesammelt hatten. Die Darstellung der Sieben freien Künste beschäftigte schon die Künstler des 14. Jahrhunderts. Der Herzog von Urbino hat sich einen solchen Zyklus in seiner berühmten Bibliothek malen lassen; als Maler dieser allegorischen Bilder, von denen je zwei in den Galerien von Berlin und London erhalten sind, wurde früher Melozzo angesehen; mit mehr Recht schreibt man sie jetzt dem vlämischen Justus van Gent zu, den Herzog Federigo an seinen Hof berufen hatte. Hier gewann er in Berührung mit der italienischen Kunst eine Größe der Auffassung, die sein erstes in Urbino entstandenes Bild, die Abendmahlsspende im Dom (1473), noch nicht hat. Wie lebensvoll, dabei würdig und feierlich sind diese Allegorien erfaßt, wieviel feiner ist die Frau Musika charakterisiert, von den Musen der Rhetorik und der Dialektik unterschieden! Nur die Freude an prunkvoller Ausstattung der Szenen und die porträtmäßigen Züge erinnern noch an den Weg, welchen der Künstler genommen hat.

Signorelli. Darf man Melozzo, dessen Schöpfungen nahe an die Weise des 16. Jahrhunderts streifen, als einen Meister des Übergangs ansehen, so hat auch der aus Cortona stammende Luca Signorelli (um 1450—1523), der als Jüngling lange in Arezzo in der Umgebung Pieros della Francesca arbeitete, Anspruch auf diese Bezeichnung. Luca war kein Farbenkünstler, das Kolorit war für ihn das Sekundäre, aber was Verständnis des Nackten,



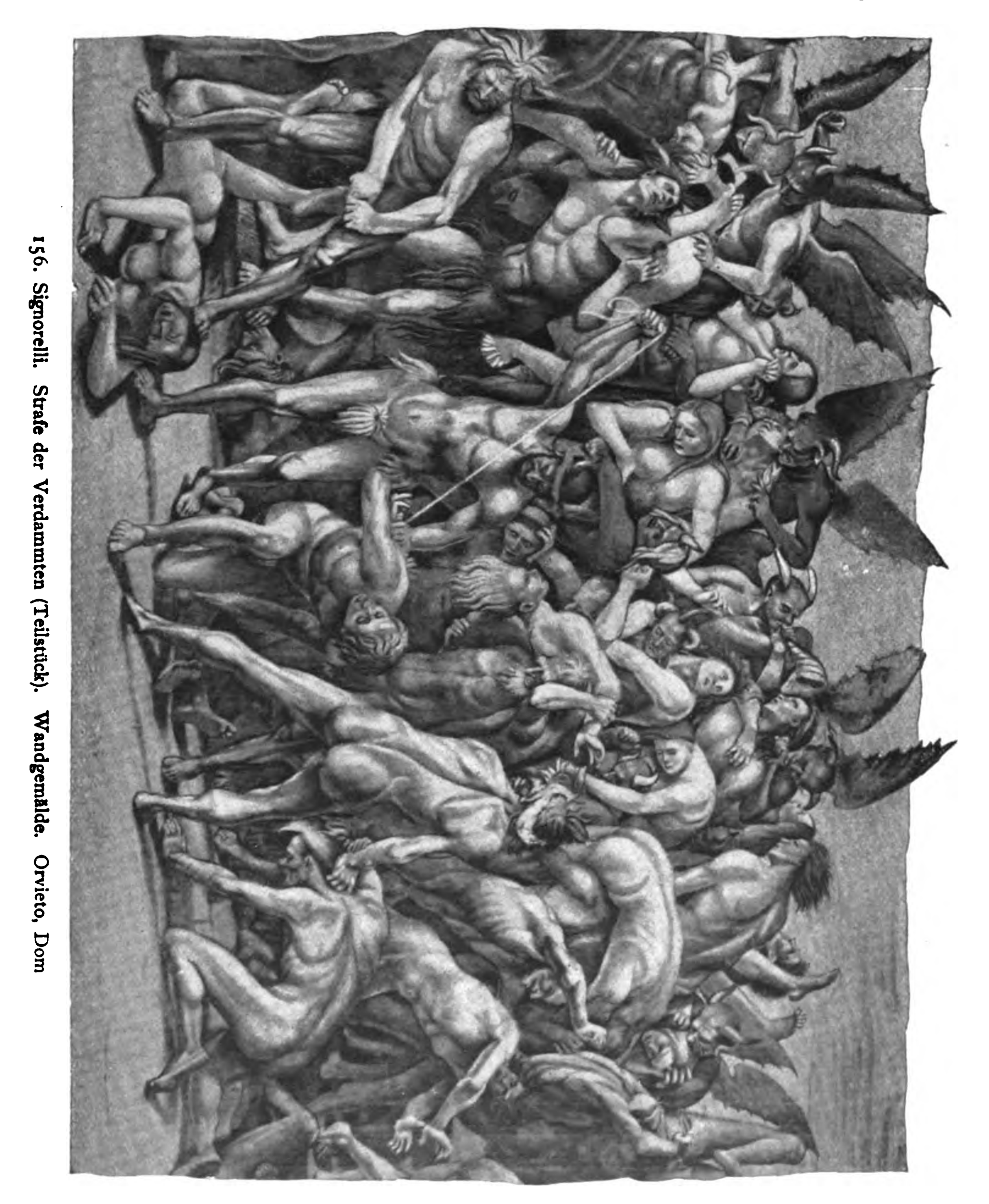


155. Signorelli. Untere Gruppe (links) aus dem Sturz des Antichrists. Wandgemälde. Orvieto, Dom

Kühnheit der Zeichnung und Großartigkeit der Auffassung betrifft, ein würdiger Vorgänger Michelangelos, wenn bei ihm auch der Kultus des Nackten andere Quellen hat.

Das Malerische liegt nicht in seiner Richtung, darum hat er auch keinen besonders ausgeprägten Sinn für das dem Ausdruck dienende Beiwerk: Landschaft und Architektur. Zeichnung und Modellierung sind ihm die Hauptsache bei seinen oft wie aus hartem Stoffe geschnitzt erscheinenden Figuren. Das Physische gibt er vollkommen und in allen nur möglichen Veränderungen vielseitig und beinahe erschöpfend wieder. Auf das in den Gesichtern durchscheinende Seelische legt er wenig Wert (wir besitzen nur noch ein einziges Porträt von seiner Hand, Tafel VIII); das Wenige, was sich auf seinen späteren Bildern an Gesichtsausdruck findet, hat er von den Florentinern, von denen er auch in der Komposition, die immer seine

schwächste Seite geblieben ist, lernen konnte. Er war der geborene Freskant. Von hier aus allein sind auch seine Tafelbilder zu verstehen, die uns kaum noch etwas Neues geben, sondern die Bestandteile seiner Fresken abgekürzt und in einer andern Technik; und als fleißiger, bis an sein Ende strebender Künstler erreicht er mit seiner Tempera ganz zuletzt



156. Signorelli. Strafe der Verdammten (Teilstück). Wandgemälde. Orvieto, Dom

bei kräftigem Auftrag, namentlich in den tieferen Lokaltönen, einen der Ölmalerei nahekommenden Eindruck.

Luca führte ein unruhiges Wanderleben und hinterließ in verschiedenen Städten Mittelitaliens reiche Spuren seines von einer Lokaltradition schon unabhängigen Wirkens. In Loreto malte er in der Casa Santa Apostel, Evangelisten und Kirchenväter in seinem herben

Frühstil, der doch schon den ganzen Mann zeigt, bald darnach in Rom (1481) in der Sixtina die letzten Taten und den Tod Mosis, in Monte Oliveto bei Siena (1497/98) acht Geschichten des h. Benedikt. Gleich darauf schuf er (bis 1503) im Dom zu Orvieto sein hervorragendstes Werk, einen Freskenzyklus der Letzten Dinge (i quattro novesimi; Abb. 155, 156). Hier ist die frühere Allegorie überwunden. Das Nackte herrscht in jeder Abstufung des Alters und des physischen Unterschiedes, in jeder Stellung und in solcher Häufung, wie niemals vorher, und hier zum erstenmal durch die Masse wirkend. Höchstens sind es Menschen in anliegender Tracht, die den Bau und den Gebrauch der Glieder frei läßt. Dabei ist jeder Körper als selbständige Erscheinung gegeben, jede Bewegung als Problem für sich gefaßt. Das Knochengerüste gibt den Grund, darüber liegen die Muskeln bloß, wie in der Anatomie. Signorellis Phantasie arbeitet nur mit diesen äußeren Mitteln, wenn er die Toten auferstehen, die Gerippe allmählich sich beleben läßt. Alles Überirdische ist ferngehalten, auch jeder Zug des Sinnenden, das Menschlich-Beschauliche, vollends das Sentimentale fehlt. Einige zartere Züge werden gleichsam schüchtern in der Gruppe der Auserwählten nur angedeutet. Wo aber Geistiges aus dem Körperlichen hervordringt, da sind es die stärksten Affekte grausamer Peiniger und ihrer angsterfüllten Opfer. Für den sanften Ausdruck einer innigen Empfindung, eines höheren, seligen Genießens hat der Künstler kein Organ. Darum sind seine Engel auch nur von einer allgemeinen Schönheit.

Luca gehört zu den Künstlern, deren Bildern man es anzusehen meint, daß ihm das Schaffen nicht leicht geworden ist; seine Entwickelung dauert lange und das Beste bringt er im Alter. Zu diesem in seinem Sinne Besten gehören auch noch einige Tafelbilder. Eine Heilige Familie der Uffizien, mit lebensgroßen, innerlich empfundenen und realistisch, aber höchst erhaben aufgefaßten Figuren, vortrefflich in das Rund komponiert und von tiefer leuchtender Farbe. Das ist schon beinahe der Stil der Orvietofresken und eine Hindeutung auf Michelangelo. Noch näher an diesen kommt Signorelli in einem zweiten Rundbild der Madonna in derselben Sammlung, das in einen Rechtecksrahmen mit Grisaillen komponiert ist; hier sind im Hintergrund einige Jünglingsakte lässig angeordnet und damit eine neue Freiheit des religiösen Andachtsbildes gewonnen, die sich Michelangelo in der »Madonna Doni« zu Nutzen gemacht hat. Sodann die für Lorenzo Medici gemalte »Schule des Pan« in Berlin mit ihren sechs großen nackten Figuren. Äußerlich komponiert wie eine Madonna mit Heiligen: Pan sitzt in der Mitte, je zwei Gestalten stehen rechts und links, die rechste ruht zu seinen Füßen, wie der Musikengel auf einer Heiligen Konversation. Wir haben hier eine durchaus selbständige Verwebung antiker Elemente zu einer uns nicht mehr verständlichen Allegorie, außerdem noch den sinnenden, träumenden Zug der Umbrer, der sich als Stimmung über das Ganze legt.

Oberitalien: Mantegna. Wie in der Skulptur, so tritt auch in der Malerei Oberitalien der florentinischen Schule selbständig, vielfach sogar ebenbürtig gegenüber. Den wichtigsten Schauplatz der Kunstpflege bietet hier Padua. Der Sammeleifer des Kunststickers Francesco Squarcione (1396 oder 1397 bis vor 1472), der, als Maler von geringer Bedeutung, wie die beiden von ihm erhaltenen Werke (ein Altar im Museum in Padua und eine Madonna in Berlin) dartun, eine Reihe von Vorlagen (Zeichnungen, antike Münzen, auch Gipsabgüsse) auf Reisen erworben hatte und danach junge Leute arbeiten ließ, gab den äußeren Anlaß, daß sich in Padua eine vom Studium der Antike ausgehende Richtung auf das Dekorative entwickelte. Der doktrinäre Geist der Universität förderte sowohl die Vorliebe für Allegorien, als auch die Neigung zur Lösung mathematisch-perspektivischer Aufgaben. Der Einfluß



157. Mantegna. Jakobus wird zum Richtplatz geführt. Padua, Cappella degli Eremitani

Donatellos, der ja längere Zeit hier gearbeitet hatte, empfahl die schärfere Beobachtung plastischer Formen und ihre Nachahmung.

Alle Eigentümlichkeiten der Paduaner Schule sehen wir verschmolzen und überdies durch eine kräftige Persönlichkeit wirksam gehoben in den Werken des Hauptmeisters Andrea Mantegna (1431—1506). Die Beziehungen zu seinem Schwiegervater, Jacopo Bellini (um 1400—1470 oder 1471), der, aus Venedig gebürtig, dort und in Florenz, wohin er seinem Lehrer, dem milden, farbenreichen Gentile da Fabriano (unten S. 188), gefolgt war, sich künstlerisch betätigte und sich dann in Padua niedergelassen hatte, fügen Andreas künstlerischem Charakter noch ein neues Element hinzu. Wir müssen sogar auf Grund der uns in Paris und London erhaltenen Skizzenbücher Jacopos annehmen, daß dessen Einfluß der nachhaltigste und wichtigste war. Schon bei Jacopo Bellini stoßen wir auf das eifrige Studium der Antike und der Perspektive und sehen Mantegnas künstlerische Eigenschaften gleichsam vorgebildet.

Mantegnas früheste Tätigkeit gehört Padua an, wo er neben anderen Künstlern aus dem Kreise Squarciones eine Kapelle der Eremitenkirche mit Fresken aus dem Leben der Heiligen Jakobus und Christophorus schmückte (1450—53). Reiche Architekturen füllen den Hintergrund, die Gestalten sind trefflich in den Raum komponiert, die Verkürzungen

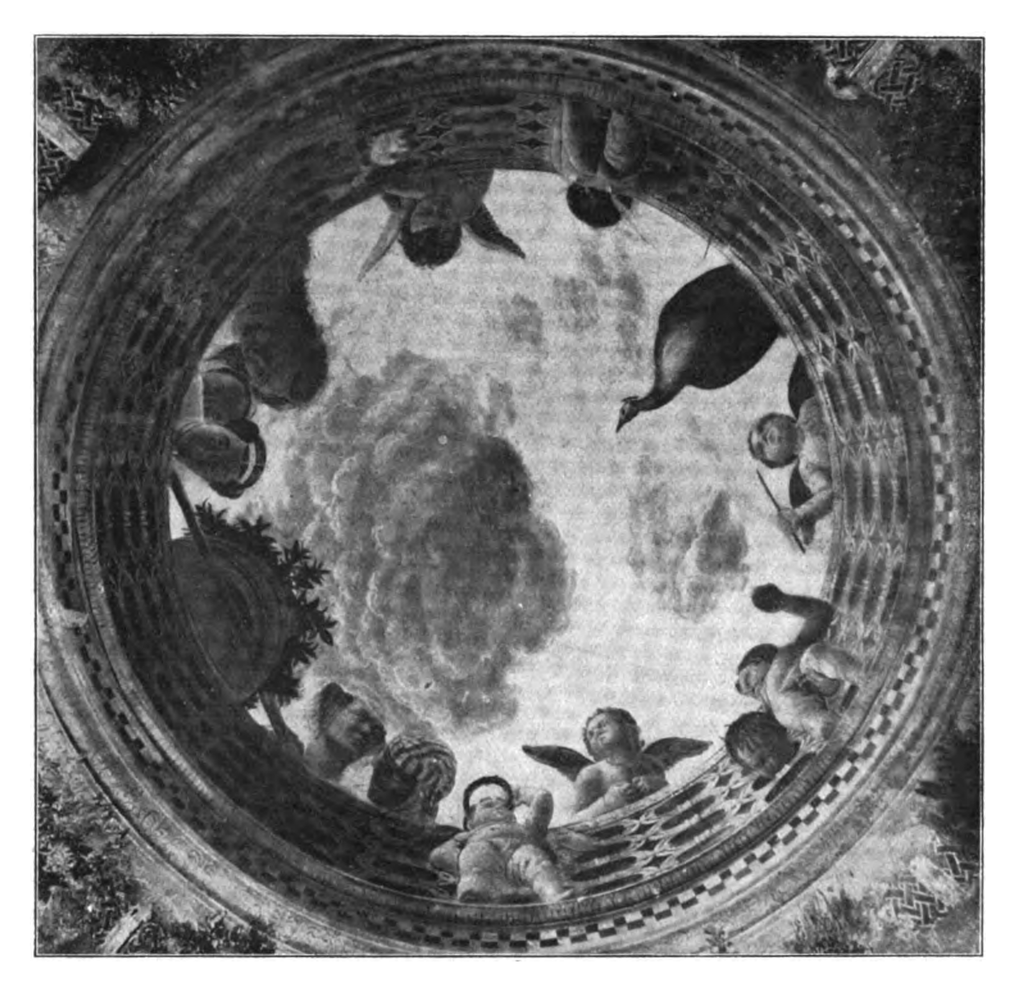


158. **Ausschnitt aus Mantegnas Familienbild der Gonzaga. Mantua, Castello di Corte**

mit Sicherheit gezeichnet, auf die prägnante Wahrheit, »die scharfe, sichere Gegenwart« der Darstellung, ist überall Bedacht genommen. Ein ganz neues Mittel der malerischen Illusion, die Ansicht »von unten nach oben«, wendet er hier zum erstenmal an, indem er auf der untersten Reihe der Jakobusbilder (Abb. 157) plötzlich den Augenpunkt verändert, so daß wir vom Erdboden nichts mehr erblicken, dagegen den vorne stehenden Figuren unter die Fußsohlen sehen, mit deren Kanten sie aus dem Bildgrunde herausgetreten sind.

Im Jahre 1459 erhielt Mantegna einen Ruf des Marchese Lodovico Gonzaga. Seit 1460 war er schon für Mantua beschäftigt und 1466 siedelte er mit seiner Familie dahin über. Nur einmal hat er sich für längere Zeit aus seiner zweiten Heimat entfernt, 1488, als er, einem dringenden Wunsche des Papstes Innocenz VIII. folgend, nach Rom ging, um dort eine Ende des 18. Jahrhunderts zerstörte Kapelle im Vatikan auszumalen.

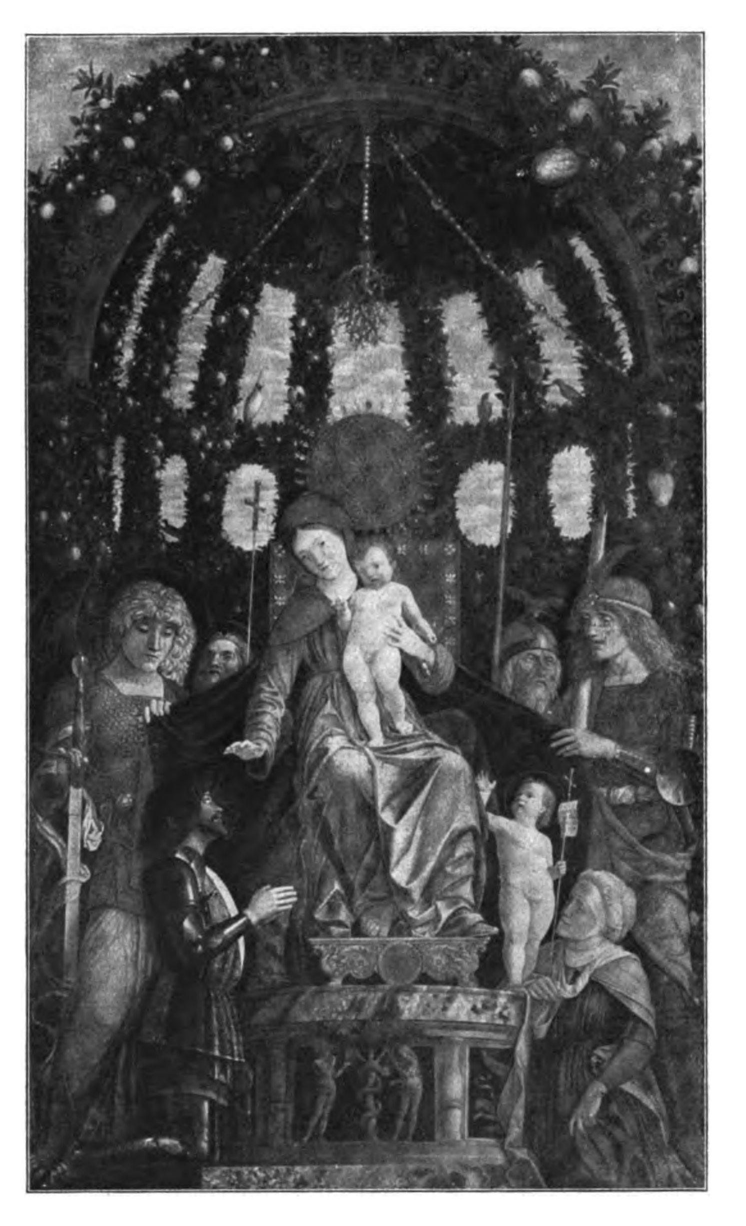
Die hervorragendsten Denkmäler seiner Tätigkeit in Mantua sind die Fresken der »Camera degli Sposi« im Castello di Corte: ein Bild des Markgrafen Lodovico III. im Kreise seiner Familie (Abb. 158), sowie ein anderes, das ihn mit seinen beiden geistlichen Söhnen nebst Enkeln und Herren des Hofes vorführt, ein Auszug zur Jagd und ein Deckengemälde (Abb. 159; alles 1474 vollendet). Diese Fresken bekunden in den Porträtfiguren des Marchese und seiner Familie eine scharfe Naturbeobachtung, welche sich an der Decke bis zu voller Sinnestäuschung steigert. Mantegna zeichnet, ähnlich wie Melozzo, die Gestalten an der Decke so, wie sie im wirklichen Luftraume, von unten gesehen, dem Auge sich darbieten würden. Sodann der 1492 abgelieferte Triumphzug Cäsars: neun Bilder auf Papier mit Leimfarben gemalt und dann auf Leinwand gezogen, zur Dekoration eines für den Markgrafen Gianfrancesco draußen vor dem Tore Pusterla erbauten Sommerschlosses bestimmt (von wo sie später ins Stadtschloß kamen, jetzt im Schloß Hampton Court bei London). Tubabläser, Krieger, welche auf Tafeln die Abbildungen der Siegestaten tragen



159. Mantegna. Deckengemälde im Castello di Corte zu Mantua

oder Trophäen emporhalten, Opfertiere, Elefanten mit Beute beladen, Gefangene, Sänger und Tänzer, zuletzt auf einem zweispännigen Wagen der Triumphator selbst, ziehen in langem Zuge an uns vorüber. Denselben Vorwurf behandelte der Künstler in einer Reihe von Kupferstichen, die sich zum Teil mit den gemalten Szenen decken. Ein befreundeter Paduaner Gelehrter hat ihm offenbar aus alten Schriftstellern das Programm zusammengestellt, und er selbst hat dann antike Kunstwerke auf viele Einzelheiten hin genau angesehen. Aber Mantegna entnimmt doch die Mehrzahl der Gestalten unmittelbar der Natur und verleiht besonders einzelnen Jünglingsköpfen eine anmutige Frische, wie sie im 15. Jahrhundert kaum ihresgleichen findet.

Schon an den Fresken bemerkt man die Vorliebe Mantegnas für eine reiche Ausstattung des Hintergrundes. Hier konnte er seine antiken Anschauungen und perspektivischen Studien unbehindert geltend machen. Die gleiche Neigung zeigt er auch in den Tafelbildern namentlich der früheren Zeit. Üppige Fruchtkränze und reiche Pilaster schmücken das Altargemälde in S. Zeno (Verona), dessen Mittelstück die thronende Madonna, umgeben von musizierenden Knaben, darstellt (1457—59), während auf den beiden Seitenflügeln je vier Heilige in einer durch das Triptychon hindurchgeführten Renaissancehalle Statuen gleich an-



160. Mantegna. Madonna della Vittoria. Louvre

geordnet sind. Diese drei Bilder sind noch von dem herrlichen Originalrahmen umschlossen; die bedeutenden drei Predellentafeln mit Ölberg, Kreuzigung und Auferstehung sind in den Galerien von Paris und Tours. Vor einer antiken Säule hebt sich die von tiefem Schmerz gepackte Gestalt des h. Sebastian in der Wiener Galerie ab, ebenso ist der gleiche Heilige in dem großen Bild dargestellt, das aus der Kirche von Aigueperse in den Louvre gelangt ist. Die Madonna della Vittoria im Louvre (1496) thront unter einem Baldachin, dessen Frucht- und Blumengehänge den Blick auf den blauen Himmel leiten. Unter dem Schutz ihres Mantels kniet der Markgraf Gianfrancesco III., der Gemahl Isabellas, als »Sieger am Taro«. Dies ist wohl das wirkungsvollste unter allen Tafelbildern Mantegnas (Abb. 160). Daß es aber bei ihm keines Prunkes bedarf, um künstlerische Wirkung zu erzielen, beweisen die Madonna mit den Heiligen Johannes und Magdalena in der Nationalgalerie in London und die von einem jubelnden Engelchore eingeschlossene Madonna in der Brera zu Mailand. Die Fülle der Anmut und die Weichheit der Formen, Eigenschaften, die gewöhnlich nur von der venezianischen Schule gerühmt werden, kommen auch hier zur Geltung. Er malte mit größter Sorgfalt, sogar miniaturartig fein bei kleineren Formaten und doch höchst ausdrucksvoll: das Triptychon mit der Anbetung der Könige, sowie die Madonna in der Felslandschaft, beide in den Uffizien. Ausgezeichnet durch eine Mischung von Formstrenge, bei ganz bestimmter Modellierung, und durchaus malerischer Auffassung ist der Heilige Georg der Akademie in Venedig (Tafel X). Mantegna zog auch mythologisch-allegorische Gedanken in den Kreis seiner Schilderung. Sie waren in der höfischen Welt, welche jetzt

die Kunstpflege vielfach übernahm und in einem Kabinette oder Studio zur Unterhaltung Bilder sammelte, so wie es Isabella Gonzaga in Mantua tat, beliebt und durch die Anklänge an die gelehrte Poesie des Zeitalters und durch die Zierlichkeit der Malerei doppelt anziehend. Jedoch merkt man den beiden Gemälden des »Parnasses« und des »Sieges der Tugenden über die Laster«, die im Auftrag der Markgräfin entstanden (beide jetzt im Louvre), an, daß selbst Mantegna mit dem spröden, von einem Literaten ausgeklügelten Stoff schwer gerungen hat.

Mit der Schilderung der Malertätigkeit Mantegnas ist seine Bedeutung keineswegs erschöpft. Unter den älteren italienischen Kupferstechern nimmt er unbedingt den ersten Platz ein. Die früheste Geschichte des Kupferstiches in Italien ist noch in Dunkel gehüllt. Läßt man die schon früher berührte Erzählung Vasaris von der Erfindung des Kupferstiches (S. 113) beiseite und hält man nur an der Tatsache fest, daß die Goldschmiede, ehe sie die Niellomasse in die eingegrabenen Vertiefungen der Silberplatten einschmolzen, von der Gravierung Abdrücke auf Papier zu nehmen pflegten, so kennt man schon die Vorgeschichte des Kupferstiches. Doch mag erwähnt werden, daß die erhaltenen Niellodrucke jünger sind als die ältesten Kupferstiche, die kurz vor der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein mögen. Gerade die ältesten Beispiele, wie ein weibliches Bildnis im Berliner Kupferstichkabinett (gegen 1450), weisen auf Florenz als Entstehungsort hin. Hier hat auch der von der Goldschmiedekunst ausgehende Antonio Pollaiuolo, dessen Stil einige ausgezeichnete Niellen deutlich zeigen, in einem voll bezeichneten Blatt mit kämpfenden nackten Männern den Versuch gemacht, eine Zeichnung im Stich wiederzugeben. Immerhin wird auf die Frage, wer in Italien zuerst Kupferplatten mit der Absicht graviert hat, die Zeichnung durch den Druck zu vervielfältigen, und wann das geschah, eine sichere Antwort wohl niemals zu geben sein. Bei Vasari wird Baccio Baldini als der erste italienische Kupferstecher genannt und mit ihm Sandro Botticelli in unmittelbare Verbindung gebracht. Aber wir wissen nichts von Baldinis Leben und kennen keine Stiche von ihm. Die frühesten sicher datierten italienischen Stiche sind drei Illustrationen zu einem 1477 gedruckten Erbauungsbuche »Il monte sancto di Dio«, ihnen folgen die 19 Illustrationen im Dante von 1481; sie zeigen schon eine sehr entwickelte, den weichen Charakter von Silberstiftzeichnungen nachahmende Technik. Diese Umstände mindern die Ansprüche der florentinischen Stecher auf eine führende Stellung und machen es nicht wahrscheinlich, daß die Kunst des Kupferstiches erst von Florenz nach Oberitalien verpflanzt wurde, oder daß Mantegna von florentinischen Stechern gelernt hat. Die Unwahrscheinlichkeit würde sich noch steigern, wenn bewiesen werden könnte, daß Mantegnas Anfänge als Kupferstecher schon in die Paduaner Zeit, also vor 1460, fallen. Jedenfalls gewann der Kupferstich in Oberitalien eine kräftige Entwickelung und trieb reiche Blüten, während er in Florenz rasch verkümmerte. Das größte Verdienst daran gebührt Mantegna. Der herbe Zug in seiner Phantasie und ebenso seine



161. Mantegna. Christus aus einer Pietà
Mailand. Brera

Freude an feinster Zuspitzung des Ausdruckes erhielten im Kupferstiche einen weiten Spielraum. Was in Gemälden, wie der Pietà mit dem gewaltsam verkürzten toten Christus der Brera (Abb. 161) fast wie Herzenshärte erscheint, empfängt hier eine leise phantastische Färbung. So wirken die Geißelung, die Grablegung, Christus in der Vorhölle, die kauernde Madonna mit dem Kinde am Busen ergreifend. Sie haben bei den Zeitgenossen Beifall und Nachahmung gefunden, und selbst die große Generation der folgenden Zeit hat sich ihrer noch gern bedient. Überhaupt strömt von Mantegna und von der Paduaner Schule ein reiches Leben aus. Wenige der oberitalienischen Kreise konnten sich ihrem Einflusse entziehen, auch die selbständigste von allen nicht, die Malerschule von Venedig.

Die venezianische Malerei bis auf Giorgione. Kein unmittelbares Band verknüpft die venezianische mit dem Heldenzeitalter der italienischen Kunst. Auch wenn man von Raffael und Michelangelo herkommt, blickt man überrascht in eine völlig neue Welt. Sie erscheint selbst auf dem eigenen Boden kaum vorbereitet. Konnte doch Venedig noch am Anfange des 15. Jahrhunderts der Dienste auswärtiger Meister nicht entbehren. Wie im Jahre 1365 der Paduaner Guariento berufen worden war, um das gewaltige Wandgemälde an der Stirnseite des Großen Ratssaales im Dogenpalast auszuführen, so holte man noch damals, fast zwei Generationen später, den Antonio Pisano aus Verona und den Mittelitaliener Gentile da Fabriano, damit ihre gewandte Kunst denselben Raum mit Darstellungen aus der venezianischen Geschichte schmücken sollte. Mit dieser Berufung der beiden in ihrer Zeit hervorragenden Meister hebt die eigentliche Geschichte der venezianischen Malerei an; was zuvor liegt, hat wesentlich nur lokalgeschichtliche Bedeutung. Auch die venezianischen Zeitgenossen Gentiles und Pisanellos, unter denen Jacobello del Fiore und Michele Giambono voranstehen, bleiben weit hinter ihnen zurück. Von Gentile da Fabriano aber hat Jacopo Bellini, der Stammvater der Künstlerfamilie, welche berufen war, die Schule der Lagunenstadt auf einen führenden Rang zu erheben, seinen Ausgang genommen, und ebenso wurde Antonio Vivarini, der Ahnherr der zweiten Künstlerfamilie, welche fruchtbar und bedeutsam hier wirkte, von ihm entscheidend angeregt. Die Entwickelung der venezianischen Malerei, die sich nun in wenigen Jahrzehnten vollzog, wird aber erst völlig verständlich, wenn man die allgemeinen Zustände Venedigs mit in Betracht zieht.

Wenige Jahrhunderte reichten hin, um ein kleines, mühsam dem Meeresboden abgerungenes Pfahldorf in die größte Handelsstadt Europas zu verwandeln. Das Wappentier Venedigs, der Löwe von San Marco, hat nur eine Tatze auf dem festen Lande, mit der anderen schlägt er das Meer. Auf die Seemacht gründeten die Venezianer ihre Größe, aus dem Handel schöpften sie ihren Reichtum und zwar aus dem Handel mit dem Osten. Der Orient erfreute sich aber im Mittelalter einer glänzenderen materiellen Kultur als das Abendland, er war im Besitze aller Luxuskünste. Durch diesen Verkehr lernten die Venezianer solche Künste kennen und schätzen; sie umgaben sich im Leben mit ihnen und erfüllten ihre Phantasie mit den hier empfangenen Eindrücken. Der Widerschein solcher Prachtliebe machte sich in der venezianischen Architektur, namentlich in der Begünstigung der farbigen Inkrustation, frühzeitig geltend; im Gebiet der Malerei konnte er naturgemäß nur langsam und allmählich hervortreten. Aber die Keime zu ihrer eigentümlichen Blüte barg der venezianische Boden gleichfalls von alters her. Um die Lebensquelle des Reichtums und der Macht nicht versiegen zu lassen, bedurfte es nicht allein eines stets regen Handelssinnes, sondern auch bei der besonderen Natur der Beziehungen zum Orient einer ungewöhnlichen Kraft und Klugheit der herrschenden Klassen. Solange die venezianischen Patrizier im Dienste der Republik in der Ferne weilten, mußten sie die staatsmännischen und kriegerischen



Eigenschaften auf das höchste anspannen; heimgekehrt liebten sie dagegen die Schätze des Lebens voll zu genießen.

Die Phantasie der Maler blieb von solchen Umständen nicht unberührt. Diese kräftigen, allseitig gewandten und gerüsteten Charaktere mußten sie zur Wiedergabe reizen; das üppig glänzende Leben, welches sich vor ihren Augen entfaltete, mußte zur künstlerischen Verherrlichung des eigenen Daseins verlocken. Dazu bedurfte es aber einer vollen Beherrschung der Farbe. Denn nur die warme Farbe, nicht die Linie, mag diese noch so rein und edel gezogen werden, kann die volle Lebendigkeit, den rechten Glanz des Daseins wahrhaftig schildern. Wir begreifen die Notwendigkeit, daß gerade in Venedig sich eine hervorragende Schule von Koloristen ausbildete, zumal da zu den allgemeinen historischen Bedingungen noch besonders günstige landschaftliche Umstände hinzutraten. Der aus den Lagunen aufsteigende Dunst nimmt den Umrissen alles Scharfe und Harte, umzieht sie mit weichen Tönen, badet die Gestalten in goldigem Lichte. Dem Zauber der venezianischen Farbe konnte sich kein Künstler, der in der Lagunenstadt wirkte, völlig entziehen. Die Mehrzahl der Maler entstammt den benachbarten Landschaften, bewahrt in der Wahl der Typen und in der Zeichnung der Gestalten die örtlichen Gewohnheiten; nur in der Farbe offenbaren sie einen gemeinsamen Zug. Das ist Venedigs Geschenk.

Gerade zur richtigen Zeit stellte sich der Umschwung in der venezianischen Malerei ein. Die reale Macht Venedigs begann zwar seit dem Ende des 15. Jahrhunderts langsam zu sinken, die große, wahrhaft heroische Arbeitskraft erlahmte allmählich. Um so leichter gab man sich den Lebensgenüssen hin, zehrte gleichsam von den angesammelten Kapitalschätzen. Dem Abend des weltgeschichtlichen Venedig war das Glück der schönsten künstlerischen Verklärung beschieden.

Mit Antonio Vivarini († nach 1476), der einer von der Venedig benachbarten Insel Murano stammenden Familie angehört, beginnt die große Zeit der venezianischen Malerei. Seit 1441 hatte er sich mit einem gebürtigen Deutschen, Giovanni d'Allemagna, zu gemeinsamem Schaffen verbunden, das dessen Tod 1450, als sie eben die Dekoration jener durch Mantegnas frühe Fresken berühmt gewordenen Kapelle in der Eremitani in Padua begonnen hatten, unterbrach. Gemeinsam haben sie einige größere Altarwerke ausgeführt, mehrere davon sind noch in der herrlichen alten Fassung in der Kirche San Zaccaria in Venedig erhalten. Nicht nur die beliebte gotische Einrahmung, sondern auch der streng andächtige Zug und die feierliche Haltung der Figuren weisen auf die noch ungebrochene Herrschaft älterer Traditionen hin. Die Gestalten ordnen sich nur ausnahmsweise, wie auf dem schönsten Produkt ihrer Tätigkeit, der großen thronenden Madonna mit Heiligen und Engeln in der Akademie zu Venedig, zu einer einheitlichen Gruppe, meist bleiben sie für sich, wie die holzgeschnitzten Heiligen auf mittelalterlichen Flügelaltären, und beziehen sich auch innerlich nicht aufeinander. Nur die helle, fröhliche Färbung und die Vorliebe für glänzenden, nicht selten plastisch herausgearbeiteten Goldzierat deuten die Lebensfreude an, welche sich später als das Erbeigentum der venezianischen Malerei herausstellt. Zunächst bedurfte sie, um sich ihrem Ziele zu nähern und um die Schilderungen auf der Grundlage der Naturwahrheit aufzubauen, noch fremder Hilfe. Unter den äußeren Einflüssen stehen die der Schule von Padua in erster Linie. Wir bemerken sie in den Altarbildern des Bartolommeo Vivarini (1432 bis nach 1499), eines jüngeren Bruders des Antonio, mit dem sich dieser nach dem Tod des Giovanni d'Allemagna zu gemeinsamer Arbeit verband, seines Neffen Luigi (venezianisch: Alvise, nachgewiesen zwischen 1464 und 1502) und des Carlo Crivelli (nachweisbar 1457 bis um 1495).

Am stärksten bei Bartolommeo Vivarini. Seine Gestalten haben, wie man es oft bei den Schülern des Squarcione beobachten kann, mehr von Plastik als von Malerei an sich. Vielfach gebrochen, knittrig und scharfkantig legen sich die Gewänder um die Leiber der Heiligen, als wären sie nicht von weichem Stoff, sondern von Erz. Metallisch hart sind vielfache Furchen in die Gesichter gegraben; selbst die Madonna und das Christkind sind nicht frei davon. Der Meister hält überwiegend an der Form des vielteiligen Altars (Polyptychon) fest, den ein verschwenderisch reicher, kostbar vergoldeter Rahmen von rein gotischen Formen umschließt; die Throne aber, auf denen Maria oder Heilige ihren Platz in der Mitte haben, sind Marmorgehäuse, über und neben denen gern Engel Fruchtkränze halten, wie es in der Schule von Padua beliebt war. Ebendaher hat Crivelli seine Vorliebe für schwere Fruchtgehänge, und auch er hält meist an der Zerlegung seiner Werke in Einzeltafeln fest, liebt den Glanz kostbarer Brokatstoffe und den Schmuck des Goldes, das oft plastisch erhöht bei ihm vorkommt. Gelegentlich holdseligen Ausdrucks fähig, wie in seinen kleinen, Miniaturen gleich durchgeführten Madonnenbildern, steigert er häufig die Kraft des Ausdruckes durch Übertreibung; der Schmerz wird in den Darstellungen der Pietà, die er mehrfach behandelt hat, leicht zur Grimasse. Seit etwa 1468 bis zu seinem Tode in den Marken ansässig, hat er hier eine ungemein fruchtbare Tätigkeit entfaltet, ohne daß die vollendete Qualität seiner



162. Carlo Crivelli. Madonna. London



163. Antonello da Messina. Männliches Bildnis. Berlin

Bilder darunter gelitten hätte. Das Land war einst voll von seinen Altarbildern, die man heute namentlich in den Galerien von Mailand und London (Abb. 162; hier auch eine kostbare Verkündigung in reichster architektonischer Umgebung) suchen muß. Auch Berlin besitzt vorzügliche Proben seiner Kunst in dem vielfigurigen Altar von 1488 und der Einzelfigur der h. Magdalena, und neuerdings ist manches seiner Bilder nach Amerika abgewandert. Sein Stil wurde durch seine Schüler Vittorio Crivelli und den aus Österreich gebürtigen Pietro Alamanni fortgeführt, berührte einige Künstler der Schule der Marken und ist an der benachbarten umbrischen Schule nicht ganz spurlos vorübergegangen. — Der dritte der Genannten, Luigi Vivarini, wußte sich dem paduanischen Einfluß und den altertümlichen Tendenzen der Familie allmählich zu entziehen. Mehrere seiner Hauptwerke, das Altarbild von 1480, also eine frühe Arbeit, in der venezianischen Akademie und zwei große Altäre in der Berliner Galerie, sind als einheitliche Kompositionen behandelt; ebenso sein letztes Werk, der mächtige Altar mit dem thronenden h. Ambrosius in der Frarikirche, der nach seinem Tod von Basaiti vollendet wurde. In streng harmonischem Aufbau sind die Heiligen in Renaissancehallen von feierlicher Pracht um die Hauptgestalt in der Mitte gruppiert und mit ihr durch Wendung und Gesten in Zusammenhang gebracht. Die Formengebung wird bei ihm milder, läßt fast die weiche Fülle der Folgezeit schon ahnen, die Farbe ist kräftiger und leuchtender. Durfte er sich doch in einer Eingabe an den Dogen vom Jahre 1488 rühmen, daß er sich das neue, vor kurzem in Venedig eingeführte Malverfahren zu eigen gemacht habe.

Erst mit dem letzten Viertel des Jahrhunderts nämlich hatte die venezianische Schule das bei ihrer Richtung unentbehrliche Ausdrucksmittel, die tiefere Belebung der Gestalten durch die Farbe, gewonnen. Die technische Neuerung, die dazu nötig war, wurde ihr von einem Künstler zugetragen, der sich 1475 vorübergehend in Venedig niederließ und die dortigen Maler mit der Ölmalerei, so wie sie seit den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts in den Niederlanden geübt wurde, vertraut machte. Das war Antonello da Messina (um 1430—79). Die Legende macht ihn zu einem Schüler des Jan van Eyck. Die Technik der Ölmalerei hat er allerdings wohl flandrischen Meistern abgelernt, sonst aber in der Zeichnung und in der Wahl der Formen seine italienische Herkunft nicht verleugnet. Das interessante kleine Golgatha von 1475 in Antwerpen, Christus zwischen den Schächern mit Maria und Johannes (ein ähnliches Bild ohne die Schächer in London), noch stark niederländisch, zeigt uns das Äußerste an Feinmalerei bei bedeutender Charakteristik. Völlig frei von allen nor-



164. Gentile Bellini. Predigt des h. Markus (Teilstück). Mailand, Brera

dischen Elementen zeigt er sich in dem jugendschönen h. Sebastian in Dresden, vor prächtiger, durch geschickt verteilte Figürchen belebter Architektur, der den besten Begriff von der tiefen Leuchtkraft seines Kolorits gibt. Die schöne Gelassenheit der thronenden Madonna, bis 1919 in der Wiener Galerie, die erst vor kurzem als Teil des Altarbildes erkannt wurde, das Antonello für die Kirche San Cassiano in Venedig malte, läßt zugleich mit der Pracht der gesättigten Farbe und der vollen Rundung der Formen ahnen, weshalb dieses Werk auf die Venezianer wie eine Offenbarung wirkte. Ebenso hohen künstlerischen Wert haben auch seine Bildnisse, von welchen der Louvre und das Berliner Museum die besten Proben besitzen (Abb. 163). Die Verschmelzung der Farben und ihre feinere Vermittelung durch Halbtöne haben ihnen eine Rundung und Lebendigkeit gegeben, welche die Zeitgenossen wohl überraschen und zur Nachahmung anspornen mußte. Auf diese Weise wurde das Rüstzeug der venezianischen Malerschule vollendet. Die Söhne des alten Jacopo Bellini, Gentile und Giovanni, erwarben es und betraten, mit ihm angetan, zuerst den Weg, welcher die venezianische Kunst nachmals zu so großartigen Triumphen geführt hat.

Gentile und Giovanni Bellini. Gentile Bellini (um 1430—1507), Jacopos älterer Sohn, hat seine Arbeit wesentlich in den Dienst großer monumentaler Aufgaben gestellt, indem er hier unmittelbar an seinen Vater anknüpft, von dessen fruchtbarer Erfindungsgabe auf diesem Gebiet seine Skizzenbücher (vgl. oben S. 158) zeugen. Im Dienst der Signorie hat er den großen Ratssaal des Dogenpalastes mit Gemälden geschmückt, welche der Geschichte und der Verherrlichung Venedigs gewidmet waren. Zahlreiche Maler haben daran mitgearbeitet, zuletzt noch Tizian und Veronese, aber eine Feuersbrunst hat im Jahre 1577 diese bedeutendsten Erzeugnisse der älteren venezianischen Malerei zerstört. Ebenso die Dogenbildnisse, die er als offizieller Maler des Staates für den Palast auszuführen hatte. Da aber auch die stattlichen Brüderschaftshäuser (scuole) in Venedig mit malerischem Schmucke bedacht wurden, so fehlt es nicht an Beispielen der eigentümlichen Erzählungsweise der venezianischen Künstler. Allerdings sind diese wichtigen Bilderreihen mit einer Ausnahme nicht mehr am ursprünglichen Ort und in dem Zusammenhang erhalten, in dem sie die volle Wirkung taten; das meiste davon vereinigt heute die venezianische Akademie. Darunter die Hauptwerke des Gentile Bellini: drei Bilder mit der Legende von einer wunderwirkenden Kreuzpartikel aus der Scuola Johannis des Täufers und eines aus der Scuola des h. Markus mit der Darstellung seiner Predigt in Alexandrien (Abb. 164). Auf allen ist eine außerordentliche Zahl von Figuren zu sehen; die scharfe, etwas harte Art der Charakteristik, mit der er sie zu individualisieren weiß, verrät den geborenen Porträtmaler. Auf dem großen Prozessionsbild (1496) schildert er den festlichen Umgang, der als glanzvollstes Schauspiel der an solchem Gepränge frohen Republik alljährlich am Himmelfahrtstage begangen wurde, und hat uns davon eine chronikartige Schilderung gegeben. Hier wie auf dem Bild, das die Rettung der Reliquie aus dem Kanal, in den sie bei einer Prozession gestürzt war, darstellt (1500), gibt er die Stadt in ihrer besonderen Atmosphäre mit einer Treue des Tons wieder, die Bewunderung erweckt; es herrscht darin jenes stumpfe und zugleich flimmernde Licht, das durch die Brechung der Sonnenstrahlen im grünlichen Wasser der Kanäle entsteht. In dem Bild aus der Markuslegende, das bei seinem Tode noch nicht ganz fertig war, hat er bei gleichen Vorzügen die reichen Erinnerungen an den Orient verwendet, die er in seinem ein reichliches Jahr währenden Aufenthalt am Hofe des Sultans Mahomet II. in Konstantinopel gesammelt hatte. Damals entstand außer anderen, verloren gegangenen Bildern auch das scharfgetreue Abbild des Herrschers (London, Nationalgalerie, früher Slg. Layard, Venedig). Die Figurenstudien, die er von dort mitgebracht hatte, dienten nicht nur ihm bei seinen späteren Arbeiten; auch Pinturicchio hat sich ihrer bei seinen vatikanischen Fresken bedienen können.

Aber die Größe des Namens Bellini beruht doch in erster Linie auf dem dritten Träger des Namens, auf Giovanni Bellini (um 1430—1516). Vom Vater Jacopo erzogen, dessen Madonnenbilder — zwei bezeichnete in den Galerien von Venedig und Lovere, das schönste in den Uffizien — schon etwas wie eine Vorahnung seiner Kunst enthalten, geriet er jung ganz in die Sphäre seines großen Schwagers Andrea Mantegna. Davon zeugen seine Frühwerke, wie die Verklärung Christi im Museum Correr, das Gebet auf dem Ölberg in London, das man dort mit der gleichen Darstellung von Mantegna vergleichen kann (beiden aber hat ein Blatt von Jacopo Bellini als Vorbild gedient), der Schmerzensmann in ganzer Figur ebendort, die tief eindrucksvolle Halbfigur Christi in hemdartigem Gewand und segnend, seit kurzem im Louvre, die ungewöhnlich herbe Pietà der Brera und zahlreiche Madonnenbilder, deren schönste — in den Sammlungen Frizzoni (jetzt Venedig, Correr) und Trivulzio in Mailand, sowie in amerikanischem Privatbesitz (früher Rieti und Sigmaringen) — bei aller mantegnesken

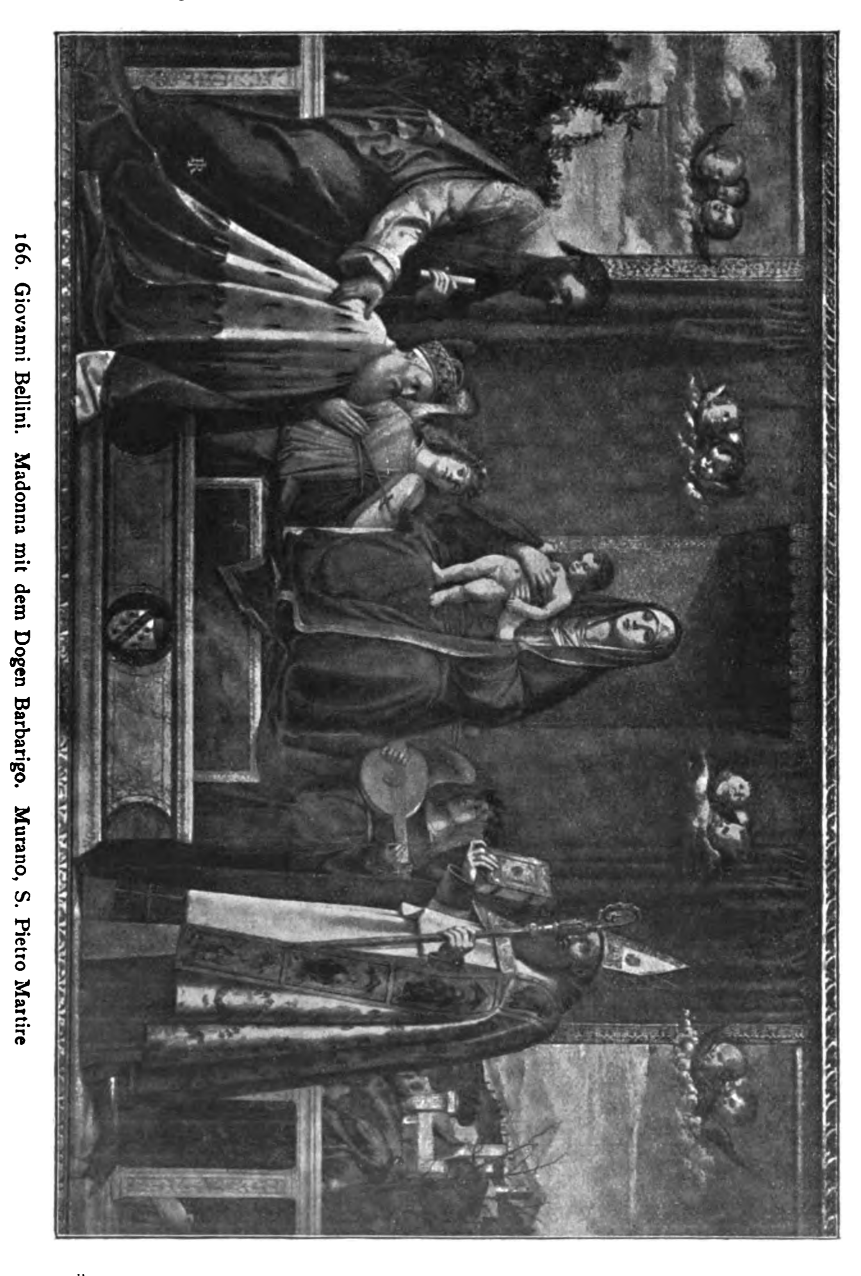
Strenge der Form schon einen echt bellinesken, noch herben Liebreiz zeigen. Lange schwingt das Mantegneske in ihm nach, nur schrittweise, gleichsam zögernd, macht er sich davon frei; in den wundervollen Darstellungen des von Engeln beweinten Christus, dessen schönste Fassung in Rimini, aber nahezu ebenso vollkommene in Berlin und London (früher Sammlung Mond) sich finden, der Verklärung Christi in Neapel, schon durch weiten Landschaftsgrund ausgezeichnet, in der Auferstehung Christi in Berlin, bei der durch die Landschaft bereits ein voller Stimmungsgehalt erreicht ist, und besonders in dem großen Altar in Pesaro mit der Krönung Mariä, ist es noch mit Händen zu greifen. Hier wetteifert er in monumentaler Gesinnung mit seinem großen Vorbild und erreicht dieses vollends in der grandiosen Beweinung Christi der vatikanischen Galerie, das dem Pesaro-Altar einst als Aufsatz diente; kein Wunder, wenn dieses durch lange Zeit als Werk Mantegnas gegolten hat.



165. Giovanni Bellini. Thronende Madonna (Mittelstück des Altarwerks) Venedig, S. Maria dei Frari

Nun war der Moment gekommen, wo er die letzten Fesseln abstreift und, in strenger Selbstzucht völlig gereift, an die Aufgabe herangeht, für deren Lösung er vorausbestimmt zu sein schien. Um das Jahr 1480 tritt er in die Epoche ein, wo seine großen Madonnenaltarbilder entstehen. Zuerst der Altar aus San Giobbe in der venezianischen Akademie, dann das Gemälde, das 1868 in San Giovanni e Paolo verbrannte; das Jahr 1488 sieht zwei Hauptwerke entstehen, das als Triptychon behandelte Werk in der Frarikirche (Abb. 165) und den Altar in S. Pietro Martire in Murano, der von dem Schema etwas abweicht; hier kniet verehrend der Doge Barbarigo vor der Madonna, und das Hochformat ist in ein Breitformat verwandelt (Abb. 166). Dann hemmt ihn seine Tätigkeit für den Staatsdienst, in dem er als offizieller Maler den Bruder ablöst, und für die Scuole. Erst 1505 folgt die Altartafel in S. Zaccaria. Die große Feierlichkeit der Komposition, die Schönheit und edle Würde der einzelnen Gestalten, eine fein abgemessene architektonische Umgebung, die sich in dem mit dem Bild als Einheit komponierten, geschnitzten Rahmen fortsetzt, werden durch den wunder-

vollen Klang der Farben erst zur rechten Wirkung gebracht. Die traditionelle Gruppenanordnung wird durch Bellini um das schöne Motiv der musizierenden Engel zu Füßen der Gottesmutter bereichert, das von Venedig aus seinen Siegeszug durch Italien antritt; eine musikalische Stimmung kommt damit in die Kunst, von der das Bild in San Zaccaria ganz



166. Giovanni Bellini. Madonna mit dem Dogen Barbarigo. Murano, S. Pietro Martire

erfüllt ist. Über allen Gestalten dominiert die Gottesmutter, von strahlender, mütterlicher Schönheit überglänzt; dunkle Augen in goldigem Teint, den Blick bald demütig gesenkt, bald in feierlicher Inspiration in die Weite gerichtet, fordert sie den Vorrang vor allen Abbildern der Jungfrau-Mutter, welche die gesamte Kunst des Quattrocento geschaffen hat. Auch in zahlreichen Hausandachtsbildern, deren beste die venezianische Akademie bewahrt (S. 167),

hat er schöne reife Mütterlichkeit in der Mariengestalt verherrlicht und um sie bedeutende, ernste Männertypen und holde Frauen als Heilige vereinigt. Unerschöpflich erscheint seine Erfindungsgabe für diese Halbfigurenbilder, die er in immer neuen Variationen auf das im Grunde so einfache Thema walten läßt. Er fast allein hat alle die Vorbilder geschaffen, mit denen die venezianische Malerei für Jahrzehnte arbeitet. Durch ihn wurde die Vorstellung eines durch Schönheit ins Göttliche erhobenen Menschentums überall lebendig gemacht.

Nur selten griff er über das scheinbar begrenzte Stoffgebiet hinaus. Er war nicht wie sein Bruder geborener Porträtmaler, weil sein Sinn mehr auf das Allgemeine als das Besondere gestellt war; das mag seine geringere Fruchtbarkeit auf diesem Gebiet erklären. Sein Hauptwerk hier, das Bildnis des Dogen Loredano in London, hat wieder den vollen Zauber der Farbigkeit und zeichnet sich, wie auch die spärlich nachgewiesenen anderen Bildnisse von ihm (so im Louvre und in den Uffizien), durch stärkere Betonung des Seelischen vor denen Gentiles aus. Vereinzelt die Allegorie; die Sprödigkeit des Stoffes mochte seinem harmonisch-einfachen Sinn nicht zusagen, weswegen er es auch wiederholt ablehnte, nach festem Programm für das Studio der Isabella d'Este zu arbeiten. Seine Hauptwerke auf diesem Gebiet sind die fünf kleinen Bilder nicht völlig erklärten Inhalts in der venezianischen Akademie und die sog. »christliche Allegorie« in den Uffizien. Wie hat er es hier verstanden, das landschaftliche Stimmungsmoment fruchtbar zu machen! Endlich fand er als Greis noch den Mut, das Neuland der antiken Fabel zu betreten; für den Herzog von Ferrara hat er ein »Bacchanal« gemalt (1514; Sammlung Widener, Philadelphia, früher Alnwick Castle, Abb. 168), das freilich mehr den Ernst des Quattrocento, als den heitern Frohsinn der Hochrenaissance zeigt.



167. Giovanni Bellini. Madonna mit den Bäumen
Venedig, Akademie

Alles in allem eine unvergleichliche Erscheinung; im Begrenzten wahrhaft groß; in seiner Heimat auf künstlerischem Gebiet die hervorragendste Persönlichkeit. Wie sein Altarwerk in San Zaccaria den Fremden als das schönste Bild der Stadt gewiesen wurde, so durfte Dürer noch 1506 rühmen: Giovanni Bellini ist zwar sehr alt, aber immer noch der Beste in der Malerei. Den Eindruck, den ihm die Heiligen des Frarialtars damals machten, hatte er noch nach zwei Jahrzehnten nicht vergessen, als er seine beiden Tafeln mit den vier heiligen Männern malte.



168. Giovanni Bellini. Ein Götterbacchanal. Philadelphia, Sammlung Widener

Soweit der Löwe von San Marco herrschte, hat seine Vormachtstellung lange Zeit gereicht; von den Grenzen des Friaul bis nach Bergamo, an den beiden Seiten der Adria bis tief ins Apulische Land hinunter gingen seine und seiner Werkstatt Produkte, wurden seine Kompositionen als vorbildlich benutzt. Sein letzter und vielleicht größter Ruhm aber bleibt, daß Giorgione und Tizian von ihm den Ausgang ihrer glanzvollen Laufbahn genommen haben.

Von Giovanni Bellinis unmittelbaren Schülern hat Francesco Bissolo (um 1470 bis 1554) am treuesten, aber mit geringer Originalität seine Kompositionen verwertet. Vincenzo Catena (um 1470—1531) wandelte bald seinen strengen, leis paduanischen Jugendstil in weichere Formen und reichere Farbigkeit; er wird von dem Hauch der Kunstrichtung, die mit Giorgione beginnt, gestreift, ohne die Kraft zu finden, mit seiner ganzen Persönlichkeit sich dem Neuen hinzugeben. Aber in glücklichen Momenten gelingen ihm Bilder, die, wie das Martyrium der h. Christina in der Materdominikirche in Venedig (1520), die Schlüsselverleihung mit den fast palmesken drei Frauengestalten in Madrid, oder die Anbetung der Madonna durch einen Ritter der Londoner Galerie, einen eigenen Duft haben, durch die leise befangene Schönheit der Gestalten ebenso wie die leuchtende Farbengebung zu fesseln vermögen.

Andere zeitgenössische Maler sind nicht als Bellinis direkte Schüler anzusehen; eher lassen sich Beziehungen zu Alvise Vivarini nachweisen oder vermuten; aber wieviel sie Bellini zu verdanken haben, ist nirgends zu verkennen. Cima da Conegliano insbesondere (um 1460—1517 oder 1518) rührt in seinen thronenden Madonnen ganz nahe an das Vorbild



169. Cima da Conegliano. Madonna. Florenz, Uffizien

des Meisters (Abb. 169). Sein Stoffgebiet ist nicht die Kostümszene, er bleibt bei dem ruhigen Heiligenbild, mit hübschen zeitgeschichtlichen oder genrehaften Zutaten; deshalb bevorzugt er das hohe Format. Das Hügelland seiner Heimat verwendet er im Landschaftlichen mit besonderem Schönheitsgefühl, und daran ist er leicht erkennbar, sowie an der Plastik seiner Gegenstände und dem metallischen Glanz seiner manchmal sehr schönen Lokalfarben, wenn er auch später weicher wird. Neben den Bildern im Aufbau und Charakter Giovannis treffen wir aber noch, hauptsächlich in Venedig, wo überhaupt das Beste von ihm geblieben ist, eine besonders reizvolle Art der aufgelösten Komposition, vermittels deren die Figuren in zerstreuter Gruppierung entweder über die Landschaft verteilt oder auch in eine Rahmenarchitektur gesetzt sind. Auf einer prächtigen hohen Kirchentafel, einem bald nach 1490 ausgeführten Werk, in dem er bereits die Temperamalerei für das neue Malverfahren aufgegeben hat, in der Kirche Madonna dell' Orto (Abb. 170), sehen wir unter einem ins Freie geöffneten Kuppelbau fünf Heilige stehen, in der Mitte auf einem kleinen Postament den Täufer Johannes mit erregter Gebärde, die anderen ernst und sinnend, jeder hat seine besondere Blickrichtung. Die Wirkung beruht darauf, daß von dem Betrachtenden jede Figur für sich genommen wird. Der zweite dieser älteren, allmählich unter Giovannis Einfluß geratenen Maler ist Marco Basaiti, er malt zwischen 1500 und 1521, stand zunächst Luigi Vivarini nahe, dessen letztes Werk er weitgehend vollendet hat, und nähert sich gegen 1510 dem Giovanni. Die »Berufung der Söhne Zebedäi« an einem norditalienischen Gebirgssee (Abb. 171), 1510 datiert, gibt uns mit lauter venezianischen Menschen, auch in der Kleidung, worin nur Christus eine Ausnahme macht, eine Wirklichkeitsfrische, die nicht leicht wieder gefunden wird. Wie natürlich ist der Anstieg der drei: Jakobus, Johannes, Zebedäus mit dem Jungen, der von seiner Angel weg ihnen zusieht! Die Gattung ist Landschaft mit Figuren, nur daß die Figuren hier einen Handlungsinhalt bekommen haben. Nicht in seinen Kompositionen,



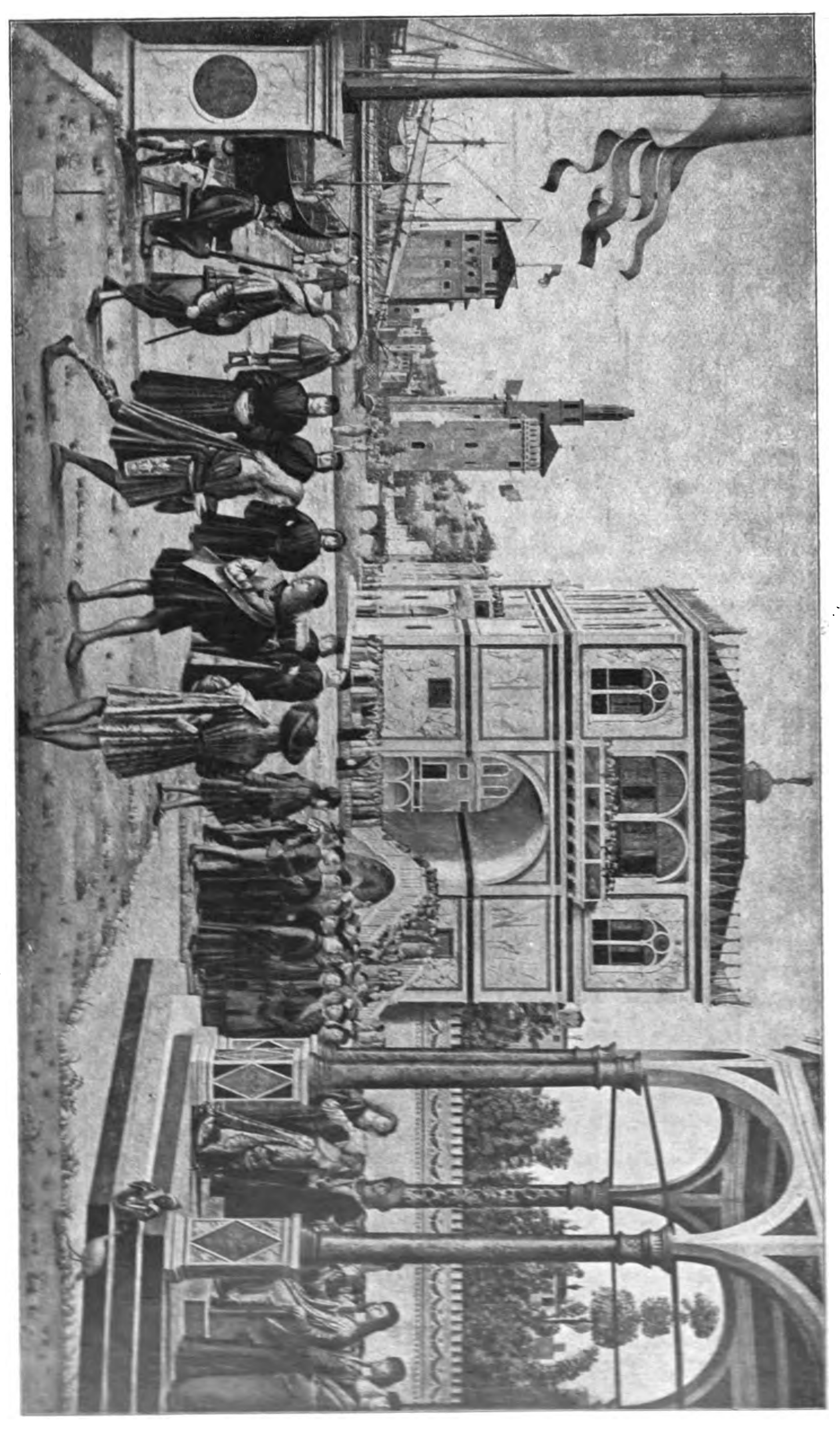
170. Cima da Conegliano. Fünf Heilige. Venedig, Madonna dell' Orto

aber in seinen späteren Porträts zeigt auch er sich von der giorgionesken Strömung berührt; der Blick bekommt etwas Sensitives; aber in Haltung und Gesten vermag er die Starre des Quattrocentomenschen nicht völlig zu überwinden. Endlich der dritte, Vittore Carpaccio († vor 1526), der in seinen großen Bilderzyklen die Historienmalerei des venezianischen Quattrocento glanzvoll vollendet. Locker, leicht, zwanglos weiß er seine Figurenscharen über die Bildfläche zu verteilen und die Hauptakteure geschickt aus den Volksmassen herauszuheben. Aber was diesen Werken fehlt, ist der architektonische Aufbau, welcher die histori-



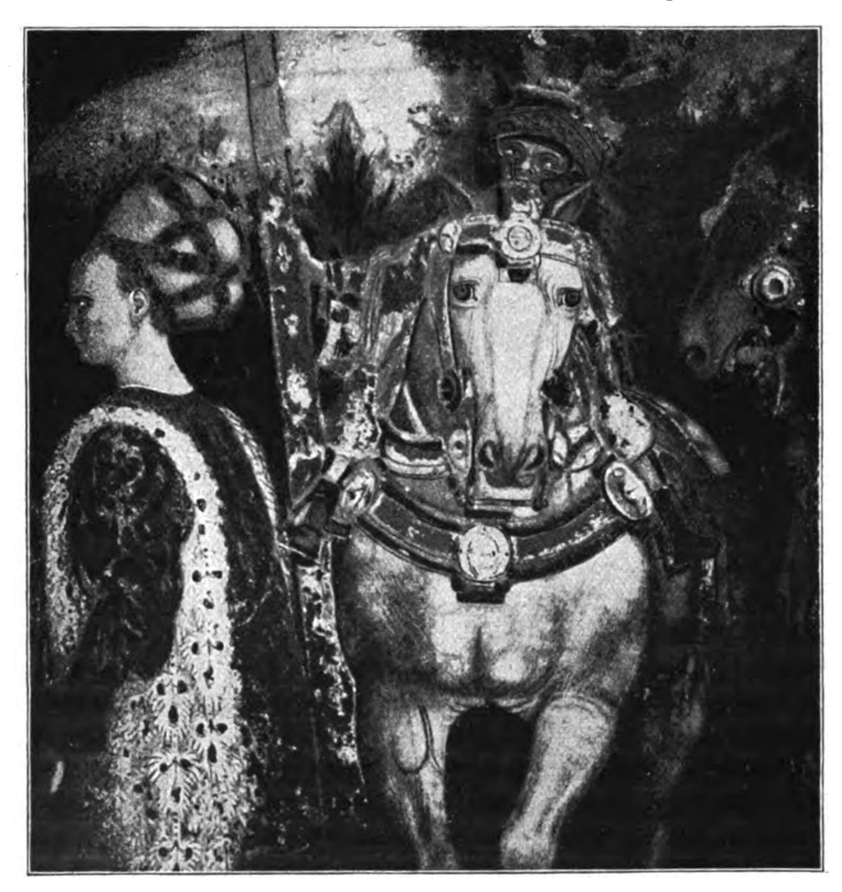
171. Marco Basaiti. Berufung der Söhne Zebedäi. Venedig, Akademie

schen Bilder der Florentiner auszeichnet, und die strenge Gliederung der Komposition. Sie erfreuen dafür durch die frischere Lebendigkeit, die unmittelbare Gegenwärtigkeit der



172. Vittore Carpaccio. **Aus der Legende der h. Ursula.** Venedig, Akademie

Darstellung. Man sieht, wie ausschließlich Venedig auf diese Maler gewirkt hat. Für die Hintergründe hat die Stadt mit ihrer landschaftlichen Umgebung und ihren orientalischen Erinnerungen die Anregung geboten; in den handelnden Personen, in den stets zahlreichen Zuschauern, welche an den Vorgängen teilnehmen, sind die Eindrücke des venezianischen Volkslebens deutlich niedergelegt. Von diesen heiteren Erzählungen war der Übergang zu den später gemalten Novellen leicht zu finden. Sein gefeiertes Hauptwerk ist der Zyklus der Ursulalegende in neun Bildern, in der venezianischen Akademie (begonnen 1490; Abb. 172), aber nicht minder schön und wertvoll, weil als einziger von all den Bilderfolgen dieser Art an Ort und Stelle erhalten, die Reihe von Bildern mit Darstellungen aus dem Leben des



173. **Ausschnitt aus den Fresken Pisanellos in S. Anastasia** zu **Verona**

Hieronymus und Georg in San Giorgio degli Schiavoni (seit 1502). Außer köstlichen und phantasievollen Reminiszenzen an Venedig und den Orient hat er uns im »Traum der h. Ursula« und dem »Hieronymus im Gehäus« die treusten Abbilder venezianischer Innenräume der Zeit hinterlassen. In zwei anderen, in viele Galerien zerstreuten Reihen hat er das Leben der Jungfrau Maria und die Legende des h. Stefanus erzählt. Aber auch zwei der herrlichsten Altarbilder der Schule verdankt man ihm: die Darbringung im Tempel in der venezianischen Akademie und den Hochaltar von San Vitale (1514). Im Kolorit nähert er sich gelegentlich Giovanni Bellini, aber meist hat er eine ganz originelle, silbrig-helle Farbenskala, die wie eine Vorbereitung auf Paolo Veronese erscheint.



174. Antonio Pisano. Fürstliche Dame. Louvre

Verona, Vicenza und Mailand Gar groß ist die Zahl der Nebenschulen, welche sich im Laufe des 15. Jahrhunderts in den aufblühenden Residenzen neuer Dynastien erhoben. In jeder einzelnen lassen sich mehr oder weniger tüchtige Meister nachweisen, alle haben zu der umfassenden Blüte der italienischen Kunst beigetragen, wenn sie auch nur selten eine hervorragende Rolle in der Entwickelungsgeschichte der Kunst haben übernehmen können. Namentlich in Oberitalien gibt es kaum eine größere Stadt, welche sich nicht von der Mitte des 15. Jahrhunderts an einer stattlichen Künstlerschar erfreute. Eines besonderen Reichtums an originellen künstlerischen Persönlichkeiten darf sich die Schule von Verona rühmen, die schon im 14. Jahrhundert in Altichiero (S. 41) einen durch frischen Wirklichkeitssinn ausgezeichneten Meister hervorgebracht hatte. Die exponierte Lage der Stadt machte sie zu einer wichtigen Mittlerin zwischen Nord und Süd. Stefano da Zevio (um 1375 bis nach 1438), noch reiner Gotiker in seiner Formenvorstellung, erinnert bald an den dekorativen Reiz französischer Miniaturisten (Madonna, von Engeln verehrt, in der Galerie Colonna in Rom), bald an die Innigkeit mitteldeutscher Meister (Madonna im Rosengarten, Museum in Verona). Von ihm geht als Maler der berühmte Medailleur Antonio Pisano oder Pisanello aus (S. 110), dessen Vorname lange Zeit fälschlich als Vittore angenommen worden ist (1397 oder 1398—1451 oder 1455). Seine Wandgemälde im Dogenpalaste, im Kastell von Pavia, wie im Lateran sind verlorengegangen; dagegen haben sich außer einer Verkündigung in San Fermo, die neben Anklängen an den Gewandstil seines Lehrers den Einfluß der Kunst des Gentile da Fabriano offenbart, in S. Anastasia zu Verona oberhalb der Cappella Peregrini am Bogen bedeutende Reste von Fresken (Sankt Georg und die Prinzessin, Abb. 173) erhalten, die schon allein hinreichen würden, die Bedeutung Antonios erkennen zu lassen, auch wenn nicht aus einem Skizzenbuche im Louvre (Codex Vallardi) und aus den wenigen beglaubigten Tafelbildern seiner Hand (zwei Heilige in Verehrung der Madonna und ein h. Eustachius auf der Jagd, beide in London) seine künstlerischen Eigenschaften erkennbar wären: die sichere Zeichnung der Körperformen, auch von Tieren, insbesondere von Pferden, die Freude an reichen landschaftlichen Hintergründen und bunten Trachten, aber auch ein gewisses Schwanken zwischen alter (typischer) und neuer (realistischer) Auffassung. Wie scharf gezeichnet und doch lieblich aufgefaßt, dabei emailartig leuchtend gemalt, ist das kleine Profilporträt einer fürstlichen Braut, vor einer Blumenhecke mit bunten Schmetterlingen (Abb. 174, Louvre)! Ihm ist an Feinheit der Umrißzeichnung und in miniaturgleicher Behandlung der Oberfläche ebenbürtig das Bildnis des Lionello d'Este, den er ebenfalls in reinem Profil gibt (Galerie in Bergamo aus Slg. Morelli). Von einer Schule Pisanellos wissen wir nichts.

Die Werke späterer Veroneser Meister, wie des Francesco Morone (1471—1529), des als Miniaturmaler bekannten Liberale (um 1445 bis gegen 1529) und insbesondere



175. Liberale. Anbetung der Könige. Verona, Bischöflicher Palast

die des Francesco Buonsignori (1455—1519) lassen den Einfluß Paduas nicht verkennen; daneben aber und immer stärker wirken die führenden Meister in Venedig (Alvise Vivarini und Giovanni Bellini) auf ihre Kompositionen entscheidend ein. Liberales Anbetung der Könige, ein Predellenstück von ihm in Verona (Abb. 175), zeigt uns neben schöner Farbe eine gut gruppierte und lebendige Auffassung dieses viel behandelten Gegenstandes, aber auch den seltsam aufgeregten Faltenstil, der in seinen berühmten, in der Dombibliothek von Siena bewahrten Miniaturen einen barock zu nennenden Überschwang annimmt. Wie der seit 1480 in Mantua ansässige Buonsignori in einem überlebensgroßen Bildnis eines Feldherrn (Slg. Widener, Philadelphia, früher Sciarra, Rom), so kommt Liberale in zwei Tafeln mit dem h. Sebastian in Berlin und Mailand dem Mantegna besonders nahe. Von Francesco Morone bewahrt die Kirche S. Maria in Organo ein besonders feierlich wirkendes Altarbild. Endlich der liebenswürdigste unter den Veroneser Meistern dieser Generation, Girolamo dai Libri (wegen seiner miniierten Bücher so genannt, 1474 oder 1475—1555), dessen thronende Madonna mit den musizierenden Engeln (San Giorgio Maggiore), eine Synthese mantegnesken Ernstes und bellinesker Heiterkeit, vielen vom Norden Kommenden die erste Vorstellung von dem großen Stil italienischer Kunst vermittelt hat. Bis tief in das neue Jahrhundert bleibt die Veroneser Schule dem streng gesetzmäßigen Aufbau und der Gebundenheit der Form in ihren Altarbildern getreu. Giovanni Caroto (1488 bis nach 1562) hat in prachtvollen Werken (San Paolo und Baptisterium) von metallisch schimmernder Farbengebung daran festgehalten, dagegen sein Bruder Giovanfrancesco Caroto (um 1480—1555), dessen Drei-Erzengelbild in der Akademie in Verona verdienten Rufes sich erfreut, sich bei seinen Kompositionen oft von raffaelischen, durch Stiche vermittelten Vorbildern anregen lassen. Ein wirklicher Umschwung zur neuen Zeit erfolgte hier erst wesentlich später, um die Mitte des Jahrhunderts, mit Paolo Veronese.

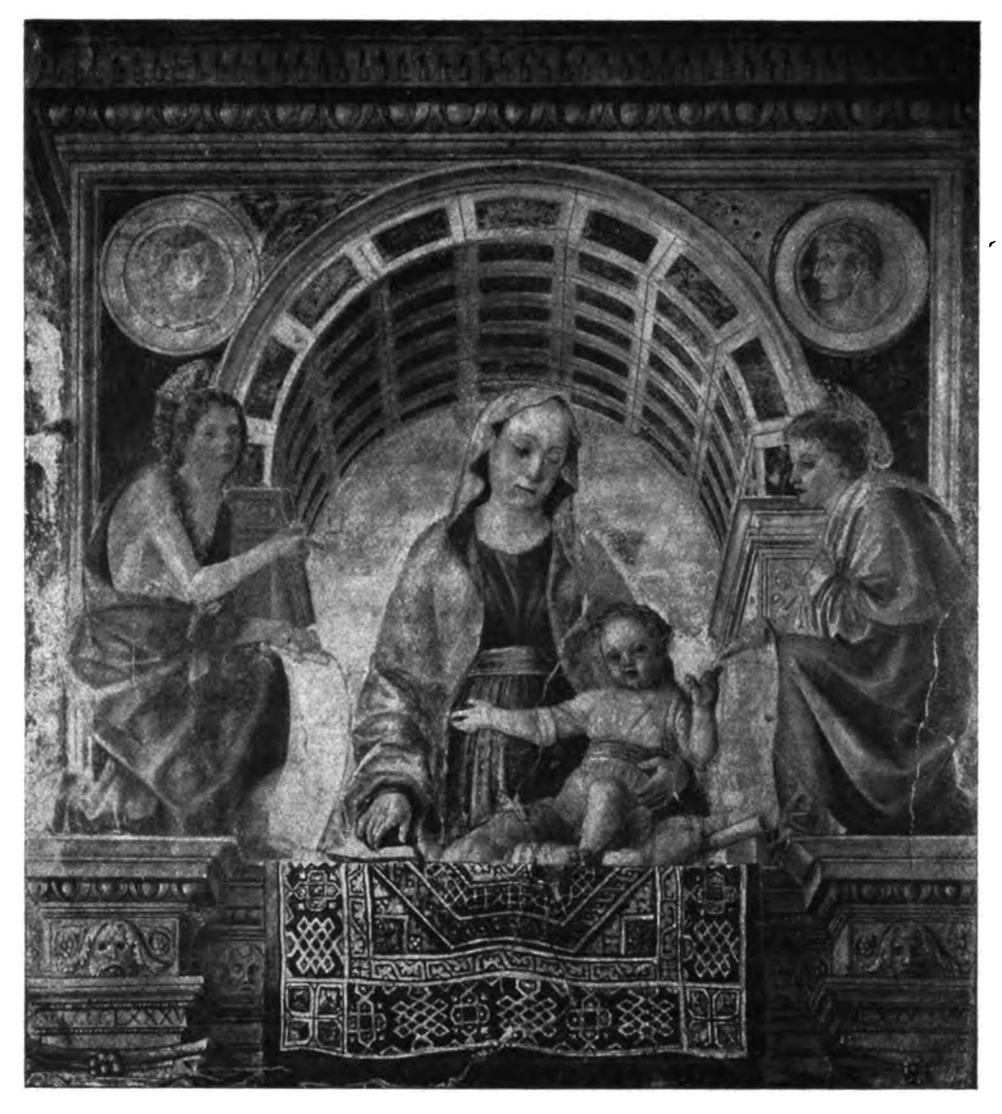
Der Hauptmaler von Vicenza, Bartolommeo Montagna (um 1460—1523), hat eine große Menge bedeutend wirkender Tafelbilder hinterlassen: Aufbau und Auffassung der Figuren erinnern an Mantegna, dazu kommt ein anmutig-reicher Zusatz venezianischer Einflüsse, die auf Giovanni Bellini zurückzuführen sind. Auf einem sehr schönen, frühen Bilde, einer thronenden Madonna mit Onuphrius und dem Täufer Johannes (Abb. 176) in Vicenza, könnte der Onuphrius fast ebenso gut von Giovanni sein. Das Museum und die Kirchen seiner Heimatstadt sind voll von Proben seiner stets tief nachdenklich stimmenden Kunst, aber auch in den Galerien von Venedig und Mailand ist er gut vertreten, in letzterer durch



176. Montagna. Madonna mit Heiligen. Vicenza, Museum

ein Hauptwerk, die Madonna mit vier Heiligen und drei musizierenden Engeln, in feierlicher Renaissancehalle, datiert 1499. In Verona sind Reste eines vielteiligen Altares von ihm verstreut, der einst den Hochaltar von SS. Nazzaro e Celso schmückte (teils in der Kirche, teils im Museum). Hierzu gehört eine Grablegung Christi, die an Innigkeit der Empfindung und Kraft des Ausdrucks Dürers frühen Holzschnitten nahekommt. Montagnas namhaftester Gefolgsmann Giovanni Buonconsiglio, genannt Marescalco, lange Zeit (seit 1495) in Venedig tätig, verdient wegen der schönen Beweinung Christi im Museum in Vicenza Erwähnung.

Die ältere Mailänder Schule ist durch die epochemachende Wirksamkeit Leonardos in den Hintergrund gedrängt worden. Seine blendende Erscheinung verdunkelt die ganze Umgebung. Doch hat es der Lombardei auch vor seiner Zeit nicht an tüchtigen Malern gefehlt, welche wie der aus Brescia stammende und auch dort zuerst, dann in Pavia ansässige Vincenzo Foppa († 1515 oder 1516) auch in der Freskomalerei (Kapelle Portinari in S. Eustorgio in Mailand) den Wettstreit mit den Kunstgenossen in anderen Städten wohl bestehen konnten und in Tafelbildern, besonders in Madonnendarstellungen, Lieblichkeit und vornehme Ruhe ausdrücken. Den vollständigsten Überblick über Foppas etwas schwerfällige, aus lokaler Tradition erwachsene Provinzialkunst, die sich durch die Anregungen, die Bramante nach Mailand brachte, glücklich zu bereichern wußte und von mantegnesken Anregungen gestreift wurde, gibt die Brera mit ihrer Sammlung, namentlich auch von Freskenresten. Die Halbfigur einer Madonna mit den beiden Johannes unter einem Bogen mit Reliefmedaillons, mit nach vorn überhängendem Teppich, für ihn sehr charakteristisch, ist 1485 datiert (Abb. 177). In zwei Darstellungen des Martyriums des h. Sebastian, die eine in Fresko gemalt, in der Brera, die andere, ein Altarbild, im Castello Sforzesco, hat er das das Höchste dessen, was er an Verkürzung und Bewegung zu geben vermochte, erreicht;



177. Vincenzo Foppa. Madonna. Fresko. Mailand, Brera

man sieht, wie er hier um die neuen Probleme ringt. Nach altertümlicher Weise hat er aber gern am vielteiligen Altarwerk festgehalten. Seine Kunst wurde in der engeren und weiteren Heimat viel begehrt; bis weit nach Westen, nach Savona, reicht seine Einflußsphäre. Von Foppa geht der liebenswürdigste unter den älteren Lombarden, Ambrogio da Fossano, besser bekannt unter seinem Beinamen Bergognone (nachweisbar von 1481, † 1523), aus. Der Stadt und ihrer Umgebung kam seine fruchtbare Tätigkeit zu Gute; besonders für die Certosa von Pavia und die schöne Kirche der Incoronata in Lodi hat er vieles geschaffen. Der etwas mürrische Ernst Foppas erscheint bei ihm gemildert und von einem leichten, an Luini von fern erinnernden Hauch der Anmut getroffen. In der innigen Auffassung der heiligen Gestalten kommt er mehr als irgendein anderer Italiener dieser Generation nordischer Art nahe; er muß von irgendwoher niederländische Kunst gekannt haben; in seinem vielleicht schönsten Bild, der Darbringung Christi im Tempel in der Incoronata, deren Polygon er als

Hintergrund der Komposition benutzt, oder in dem Bild mit dem h. Ambrosius in der Galerie in Bergamo wird dies besonders augenfällig. Seine holdselige Madonna, von einem Certosiner Mönch verehrt, in der Brera mutet wie ein italienisches Gegenstück zu der Madonna mit dem h. Bernhard vom Meister des Marienlebens in Köln an. Am stärksten unter den Lombarden wurde Bernardino Butinone von der Strömung, die von Padua ausging, erfaßt, ohne seine lombardische Schwere zu verlieren. Zusammen mit Bernardo Zenale hat er in der ihnen beiden gemeinsamen Vaterstadt Treviglio, zwischen Mailand und Bergamo, den Hochaltar des Doms gemalt, eines der mächtigsten Altarwerke, die erhalten sind, in herrlichem Originalrahmen, dessen reicher Schmuck an die Pracht der Certosa-Fassade erinnert. Allen diesen Künstlern von Foppa an gemeinsam ist das Inkarnat mit der Vorliebe für grauweißliche Töne, die gelegentlich, namentlich bei Bergognone nicht selten, ins Kreidige übergehen. Am Ende der Reihe der älteren Lombarden steht, durch originelle Einfälle wesentlich von ihnen verschieden, Bramantino (Bartolommeo Suardi, nachweisbar 1503—36). In seinen Anfängen erinnert er an die von Padua beeinflußte Manier Butinones (ein interessantes Bild der Frühzeit mit Philemon und Baucis besitzt die Kölner Galerie); dann aber gestaltete der Eintritt Bramantes in den Mailänder Kreis seine Anschauungsweise völlig um. Er baut seine Kompositionen lebendig und selbständig auf, bereichert sie durch kühn sich gebärdende Gestalten, die er gern in den stolzen Faltenwurf der antiken Toga hüllt. Ein vorübergehender Aufenthalt in Rom, wo er 1508 in den Vatikanischen Zimmern (vor Raffael) malte, mag in ihm schlummernde Neigungen geweckt haben. Aber das Neue hat sich bei ihm mit dem Alten doch nie zu völliger Einheit verschmolzen; ein quattrocentistischer Erdenrest bleibt stets deutlich bemerkbar, auch dort, wo Bramantino sich dem modernen Geist am meisten nähert, wie in der feierlichen Madonna zwischen zwei Engeln in der Brera.

Ferrara und Bologna. Die kleineren Städte in Oberitalien hatten keine feste Lokaltradition, welche auf die Künstler hätte bestimmend wirken, sie dauernd in einer Richtung hätte festhalten können. Wanderkünstler gewinnen daher leicht größeren Einfluß, die heimischen Meister holen sich gern aus der Fremde Muster und Vorbild. Für die Erkenntnis der Verbreitung und Mischung der verschiedenen Kunstweisen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist das Studium dieser Lokalschulen überaus lehrreich. Allmählich vermindern sich die Gegensätze und der gemeinsame Kunstboden erstarkt, der die Nation für die Aufnahme eines neuen, allgemein gültigen Stils empfänglich macht.

Ein treffliches Beispiel der Durchkreuzung mannigfacher künstlerischer Elemente bietet die Schule von Ferrara. Den äußeren Mittelpunkt der Kunstpflege bildete das Fürstenhaus der Este, welches zahlreiche Maler an seinen Hof zog und beschäftigte. Künstler vom Range eines Piero della Francesca, Jacopo Bellini und Pisanello haben zeitweise in ihren Diensten gestanden. An der Spitze der einheimischen Künstler steht Cosma Tura, genannt Cosmè (um 1430—95), der vielbeschäftigte Hofmaler der Herzöge Borso und Ercole I. Von Padua her hatte er seinen rein plastischen Stil entlehnt. Bronzestatuen gleichen alle seine Gestalten, und von metallischer Härte sind die Falten, die in überreichen Motiven ihre Gewänder beleben; am meisten charakteristisch aber sind seine Hände, die gleichsam in jedem einzelnen Gliede gebrochen erscheinen. Auch bei ruhiger Haltung erfüllt die Heiligen ein gesteigertes Innenleben; hat der Künstler aber Gelegenheit, wie in den Darstellungen der Pietà (Lünette im Louvre), den Schmerz darzustellen, so kennt seine Leidenschaftlichkeit kaum Grenzen. Ein Hauptwerk von ihm besitzt die Berliner Galerie in dem großen Altar aus San Lazzaro in Ferrara mit dem für den Geschmack der Schule bezeichnenden, hoch aufgebauten und

reich mit Skulpturen geschmückten Marienthron. Tura ist gewiß nicht eine der gewinnendsten, aber dafür eine der charaktervollsten Erscheinungen unter seinen Zeitgenossen.

Das Hauptdenkmal der ferraresischen Schule sind die (leider nur zur Hälfte erhaltenen) Fresken im Palazzo Schifanoia, unter Herzog Borso bis 1470 ausgeführt. Sie beruhen auf dem astrologischen Ideenkreise, welcher auch in den ältesten italienischen Kupferstichen Ausdruck fand, fügen aber noch als selbständigen Teil naturfrische Schilderungen aus dem Leben Borsos hinzu. Drei Bilderstreifen übereinander bringen die Monatsbeschäftigungen in Verbindung mit höfischen Szenen zur Anschauung (Abb. 178); sodann die Zeichen des Tierkreises, endlich die jedem Monat vorstehenden Götter auf Triumphwagen. Den bedeutendsten Anteil an diesem Freskenschmucke hat Francesco Cossa († 1477 oder 1478). In Cossa kreuzen sich paduanische Einwirkungen mit dem tiefen Eindruck, den die Gestalt Piero della Francescas auf ihn gemacht haben muß; aber auch Turas streng plastischer Figurenstil hat ihn erregt. Aus dieser Mischung entsteht Cossas durchaus persönlicher Stil, der bald von mächtigem Ernst, bald voll von leidenschaftlicher Erregung ist. Die Verkündigung in Dresden (Abb. 179), die aus Bologna stammt, wo der Künstler nach Abbruch der Arbeit an den Schifanoia-Fresken bis zu seinem Tode gelebt hat, zeigt ihn von seiner ansprechendsten, die Predella mit den Geschichten aus dem Leben des h. Vincenz Ferrer im Vatikan (von dem großen Altar in San Petronio in Bologna, dessen Hauptbilder in London und in der Brera sind) von seiner schrankenlosesten Seite. Die erhabene Größe Pieros und die eherne Form Turas vereinigt sein bedeutendstes Werk, der Altar der Maria mit zwei Heiligen in der Akademie in Bologna (1474). Eine von ihm unvollendet hinterlassene Kapelle in San Pietro übernahm Ercole de' Roberti († 1496, noch in jungen Jahren); dieses sein Hauptwerk ging ebenso verloren wie die Malereien im Lustschloß der Este Belriguardo. Aus den spärlich erhaltenen Bildern von ihm sieht man, wie trotz Tura und Cossa auch in ihm das Mantegneske wirksam bleibt. In zwei Predellentafeln in Dresden erzählt er die Leidensgeschichte Christi mit gedrängter Leidenschaftlichkeit. Die Nachrichten über ihn vermischen sich mit denjenigen über einen zweiten Ercole da Ferrara, Ercole (di Giulio Cesare) Grandi († 1531 oder 1535), wie jener, Hofmaler der Estensischen Familie. Seinen Werken nach



178. Cossa. Gruppe der Weberinnen
Ferrara, Palazzo Schifanoia



179. Francesco Cossa. Die Verkündignng. Dresden

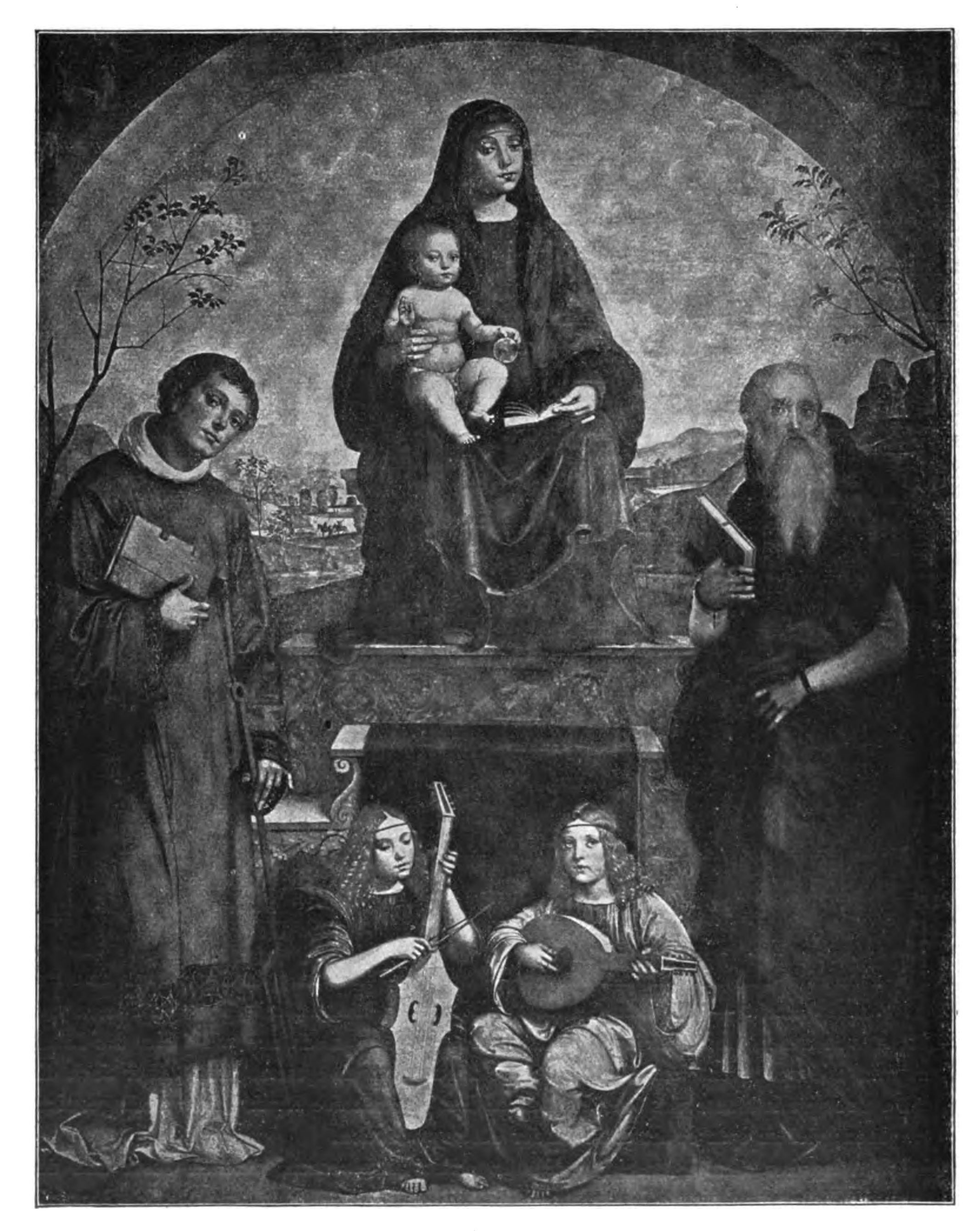
aber gehört er in den Kreis der Schule des Costa. In seinem schönsten Bild, dem Altar der thronenden Madonna mit dem Täufer und St. Wilhelm in London, herrscht ein peruginesker Wohlklang der Komposition wie der einzelnen Gestalten. Der allmähliche Übergang von der herben, plastischen Art des Tura zur gefälligen Art des Stils, wie er in Venedig und in Perugia gegen den Ausgang des Jahrhunderts siegreich wurde, läßt sich deutlich an den Werken des Lorenzo Costa (um 1460—1535) verfolgen. Sein ganz früher h. Sebastian in Dresden stellt sich in der abstoßendsten Form der Schule dar; sein Altarbild für die Herrscherfamilie von Bologna, die Bentivoglio, noch an alter Stelle in S. Giacomo Maggiore (1488), zeigt um den typisch ferraresischen hohen Thron, auf dem Maria steif und feierlich sitzt, zeremoniell, aber mit charaktervoller Strenge aufgefaßt, die zahlreichen Mitglieder der Familie vereinigt; wenige Jahre später sucht er es an Rhythmus des Aufbaues und holder Belebung der Gestalten Giovanni Bellini und Perugino gleichzutun (Altarbilder in San Petronio 1492 und in S. Giovanni in Monte). Bis Ende 1506 ist er in Bologna tätig, um dann, einem Rufe des Mantuaner Herzogs folgend, die Erbschaft Mantegnas zu übernehmen. Sein schon 1505 für die Markgräfin Isabella gemalter Musenhof im Louvre (Abb. 180) zeigt in dem Gedanken-



180. Lorenzo Costa. Der Musenhof der Isabella d'Este. Louvre

kreise und in den zum Teil antikisierenden Formen bereits eine sichtliche Verwandtschaft mit Mantegnas Weise. Die Gönnerin läßt sich hier (wenn anders diese Deutung des Bildes das Richtige trifft) auf ihrem eignen Parnaß — denn das Bild war als Gegenstück zu Mantegnas Parnaß bestellt — von dem Genius der Dichtkunst krönen, umgeben von Poeten und Musikern, von denen man einzelne bestimmen kann. Künstlerisch neu wirkt hier die Landschaft und wie nach venezianischer Weise die Figuren in sie gesetzt sind. Aber auch die enge Berührung mit Mantegnas Werken konnte ihm die relative Kraft seiner Anfänge nicht zurückgeben; viel zu spät endet er in müder Altersproduktion.

Es hält schwer, den gegenseitigen Einfluß scharf abzugrenzen, welchen Costa und der berühmteste Maler von Bologna, Francesco Raibolini (1450—1517), gewöhnlich Francia genannt, aufeinander übten; jedenfalls standen sie sich persönlich sehr nahe. In gemeinsamer Arbeit haben sie in dem Oratorium der h. Cäcilia die wichtigsten Begebenheiten aus ihrer Legende erzählt (1506); es ist der bedeutendste erhaltene Freskenzyklus der ferraresisch-bolognesischen Schule. Hier tritt die Überlegenheit Francias siegreich hervor: in der Vermählung der Heiligen mit Valerian hat er den feierlichen Rhythmus des Perugino erreicht. Francia, als Goldschmied erzogen, war keine reiche Natur; auf einem eng begrenzten Gebiete schuf er aber nicht selten fesselnde Werke. Den einmal gewählten Madonnentypus wiederholte er regelmäßig; die emailartige, glatte Färbung legte er später ab. So oft man ein ein-



181. Francesco Francia. Thronende Madonna. Petersburg

zelnes seiner Bilder betrachtet, wird man immer wieder von dem milden, leise schwärmerischen Zuge, von der Lieblichkeit des Frauentypus und dem stillfrommen Ausdrucke ergriffen werden. Das gilt ebenso von den Gemälden, auf denen die Madonna vor dem Christuskinde in andächtiger Stellung oder nach der in Venedig üblichen Weise inmitten von Heiligen und Engeln thronend dargestellt ist (Abb. 181), wie von den noch zahlreicheren, in denen er ein stilles, inniges Familienglück schildert. Seine vorteilhafteste Leistung, recht eigentlich sein



182. Giovanni Santi. Madonna mit Heiligen. Cagli, S. Domenico

künstlerisches Wahrzeichen, ist die schlichte Madonnenhalbfigur kleineren Formates. Wenn sich dagegen in dem geschilderten Vorgange auch dramatische Kraft kundgeben soll, streift Francia die Grenzen seiner Begabung. Das fühlte er selbst und mied Gegenstände, die Entfaltung von Leidenschaft forderten. Die Pietà, die gerade in Bologna so schrill durch Niccolo dell' Arca gestaltet worden war, hat er zwar auch gelegentlich, aber mit geringem Erfolg, pathetisch zu behandeln versucht (Parma, Galerie), aber wo er sich auf das, was er geben konnte, edle, gehaltene Gesten und still-sinnigen Ausdruck, beschränkte, leistete er Vollkommenes; die Lünette mit der Pietà in London, Bekrönung des großen, für die Kirche San Frediano in Lucca bestimmten Altars, darf zu den edelsten Darstellungen des Gegenstandes gerechnet werden.

Durch seinen Schüler Timoteo Viti (um 1470—1523) wird Francias Weise nach Urbino verpflanzt, als er um 1495 die Werkstatt seines Lehrers verließ und in seine Heimat zurückkehrte. Timoteos ältere Bilder zeigen die Spuren dieses Einflusses, den er, wenn auch in abgeschwächter Form, auf den jungen Raffael überträgt, um von diesem seinerseits in späteren Jahren Einflüsse zu erfahren. Zu Zeiten, bevor der junge Urbinate sich in Florenz von provinzieller Art freimachte, nähern sie sich doch so weit, daß über die Zuschreibung von Arbeiten (besonders Zeichnungen) an den einen oder den anderen die Wissenschaft noch heute nicht volle Klarheit geschaffen hat. Als Werk Vitis galt ein Brustbild des jugendlichen Christus in Brescia; erst jüngste Forschung hat darin ein Fragment der als Ganzes verlorenen Erstlingstafel von Raffael festgestellt. — So schließt sich in der italienischen Kunstentwickelung Glied an Glied zur Kette. Die aufeinander folgenden Zeitalter, wie die verschiedenen

Schulen und Richtungen erscheinen bald äußerlich, bald innerlich miteinander verbunden. In Urbino hatte Herzog Federigo zahlreiche Künstler um sich versammelt, Italiener und Niederländer. Das gab wieder neue Verschmelzungen, welche nachwirkten. So haben der Niederländer Justus von Gent (vgl. oben S. 154) und Melozzo aufeinander eingewirkt. Von Melozzo wieder wurde Giovanni Santi, Raffaels Vater († 1494 zu Urbino), abhängig, nur daß er in den männlichen Gestalten eine gewisse Schwerfälligkeit nicht überwand und in der Madonna einen milderen, weicheren Ton anschlug. In und um Urbino haben sich nicht wenige große Altarbilder, meistens thronende Madonnen mit Heiligen, von ihm erhalten. Zu seinem Hauptwerke, den Fresken in San Domenico in Cagli (1491), gehört auch die verhältnismäßig kräftige heilige Konversation (Abb. 182), in welcher der Eindruck der Kunst Peruginos auf ihn deutlich erkennbar wird.

Umbrien: Perugino und Pintoricchio. Steuert die Malerei in Florenz vornehmlich auf das Ziel los, das bunte Menschenleben und die ganze Erscheinungswelt kräftig zu erfassen, knüpft sie in Padua an den Humanismus an, so daß häufig nur die auserlesenen Geister, die Männer der reifsten Bildung imstande sind, ihre Werke voll zu genießen, sucht sie in Venedig im farbigen Abglanz das Leben festzuhalten, so bewahrt die vierte Hauptschule, die umbrische, vorwiegend einen volkstümlich-kirchlichen Charakter. Von der Heimat des h. Franz, von einer Landschaft, die schon im Altertume durch mannigfache Heiligtümer sich auszeichnete, von einem Stamme, welcher stets nur als Amboß diente, unaufhörlich die Herren wechselte, nie zu freier Macht emporstieg, läßt sich keine andere Richtung erwarten. Auch auf umbrischem Boden erstanden in den einzelnen Städten, an den Höfen der kleinsten Dynasten, z. B. der Trinci in Foligno, mannigfache Lokalschulen. Ihr Wesen erkennen wir schon aus den Werken des Ottaviano Nelli aus Gubbio († 1444), dessen Madonna del Belvedere in S. Maria Nuova in Gubbio einen feinen Liebreiz, hellstrahlende Färbung, aber auch einen ganz dürftigen Formensinn zeigt, und aus den Madonnenbildern des Giovanni Boccati aus Camerino (nachweisbar bis 1480), bei denen sich die lokale Tradition mit sienesischen und florentinischen Einflüssen vermischt. Sein Hauptwerk, die Madonna mit zahlreichen Heiligen und Engeln unter einer Rosenlaube in der Pinakothek von Perugia (1447), zeigt namentlich das Bestreben, Filippo Lippi zu erreichen. Besonders stark aber erwies sich der Einfluß der Freskenreihen, die Benozzo Gozzoli auf umbrischem Boden geschaffen hatte, auf die Formvorstellung der umbrischen Meister. Von hier nimmt die Kunst des Benedetto Bonfigli († 1496) ihren Ausgang, dessen mit Rosenkränzen geschmückte Engelsgestalten von besonderer Holdseligkeit sind (aber er hat auch die bedeutendsten Fresken seiner Zeit geschaffen, im Peruginer Stadtpalast, nur fragmentarisch erhalten), ebenso wie die des Niccolo di Liberatore, traditionell, wenn auch fälschlich Niccolo Alunno genannt (nachweisbar 1458—1500). In seinen zahlreichen Altarbildern, zum Teil größten Formates, in reichster gotischer Fassung, gibt er sich gern einem dieser Schule fremden schrankenlosen Naturalismus hin, den man geneigt sein kann, mit den Werken des Crivelli, die in der Nachbarprovinz so zahlreich vorhanden waren, in Zusammenhang zu bringen. — Soweit die umbrische Stimmung in dem allgemeinen Kunstleben Italiens Widerhall findet, hat sie Gentile da Fabriano (schon von 1414 an als Maler in Brescia nachweisbar) eingeführt. Die nicht sehr zahlreichen von ihm erhaltenen Tafelgemälde geben nur einen unvollkommenen Begriff von der Bedeutung des Mannes, der wandernd umherzog, in Venedig im Dogenpalast und seit 1420 in Florenz arbeitete, zusammen mit Jacopo Bellini, dann über Siena und Orvieto nach Rom ging, wo er den Lateran mit (zu Grunde gegangenen) Fresken schmückte und über der Arbeit 1427 — also ein Jahr



183. Gentile da Fabriano. Anbetung der Könige (Mittelbild). Florenz, Akademie

vor Masaccio — starb. Gentile geht noch völlig aus der gotischen Tradition hervor, die er niemals ganz überwunden hat, aber ihm eigen ist ein freudiges Bekenntnis zur Schönheit der Natur. Das bekundet namentlich sein vorzüglichstes erhaltenes Werk, der Altar mit der Anbetung der Könige, das er 1423 für eine Strozzikapelle in Santa Trinità in Florenz gemalt hat (jetzt in den Uffizien, Abb. 183). Wieviel prächtige Dinge gibt es darauf zu sehen, und mit welcher Begabung weiß er nicht — in den Predellentafeln — zarteste Lichterscheinungen wiederzugeben! In dem reichen Rahmenwerk hat er überall duftiges Blumenwerk angebracht. Den Florentinern jener Zeit muß dieses Bild die Augen geöffnet haben für die Reize des Stillebens in der Natur.

Im Laufe des Jahrhunderts trat die umbrische Hauptstadt mehr in den Vordergrund. Schon Fiorenzo di Lorenzo (seit 1472 tätig, nachweisbar bis 1522) war nicht mehr innerhalb der Schranken des Provinzialstils stehen geblieben; er hatte sich vielmehr aus Florenz die allerverschiedensten Anregungen geholt. Trotz eifriger Forschung ist er bis heute das größte Problem innerhalb der Schule von Perugia geblieben; namentlich die Abgrenzung gegen Perugino, mit dem er etwa gleichaltrig gewesen sein muß, ist nicht leicht vorzunehmen. So bleibt auch sein Anteil an den acht kleinen Tafeln für die Tür eines Schreins in Perugia, mit Darstellungen von Heilwundern des Bernardin von Siena, umstritten (Abb. 184). Diese 1473 datierte Bilderserie ist das künstlerisch wertvollste Monument der großen Generation der Schule in ihren Anfängen. Hier und da leuchtet die Feierlichkeit des Perugino schon hindurch, dann ist wieder eine der Schule im allgemeinen fremde Beweglichkeit darin und eine Erzählerkunst, wie sie dem Pintoricchio eigen ist. Daß auch Künstler aus der Schule von Siena an dem sicher nicht von einer Hand herrührenden Zyklus mitgearbeitet haben, ist gewiß.

Noch reicher gegliedert ist der Untergrund, auf welchem Raffaels Lehrer seine Kunst aufgebaut hat: Pietro Vannucci aus Città della Pieve, gewöhnlich Perugino genannt (um 1446—1523). Dem Piero della Francesca verdankte er seine perspektivische Kunst, die er

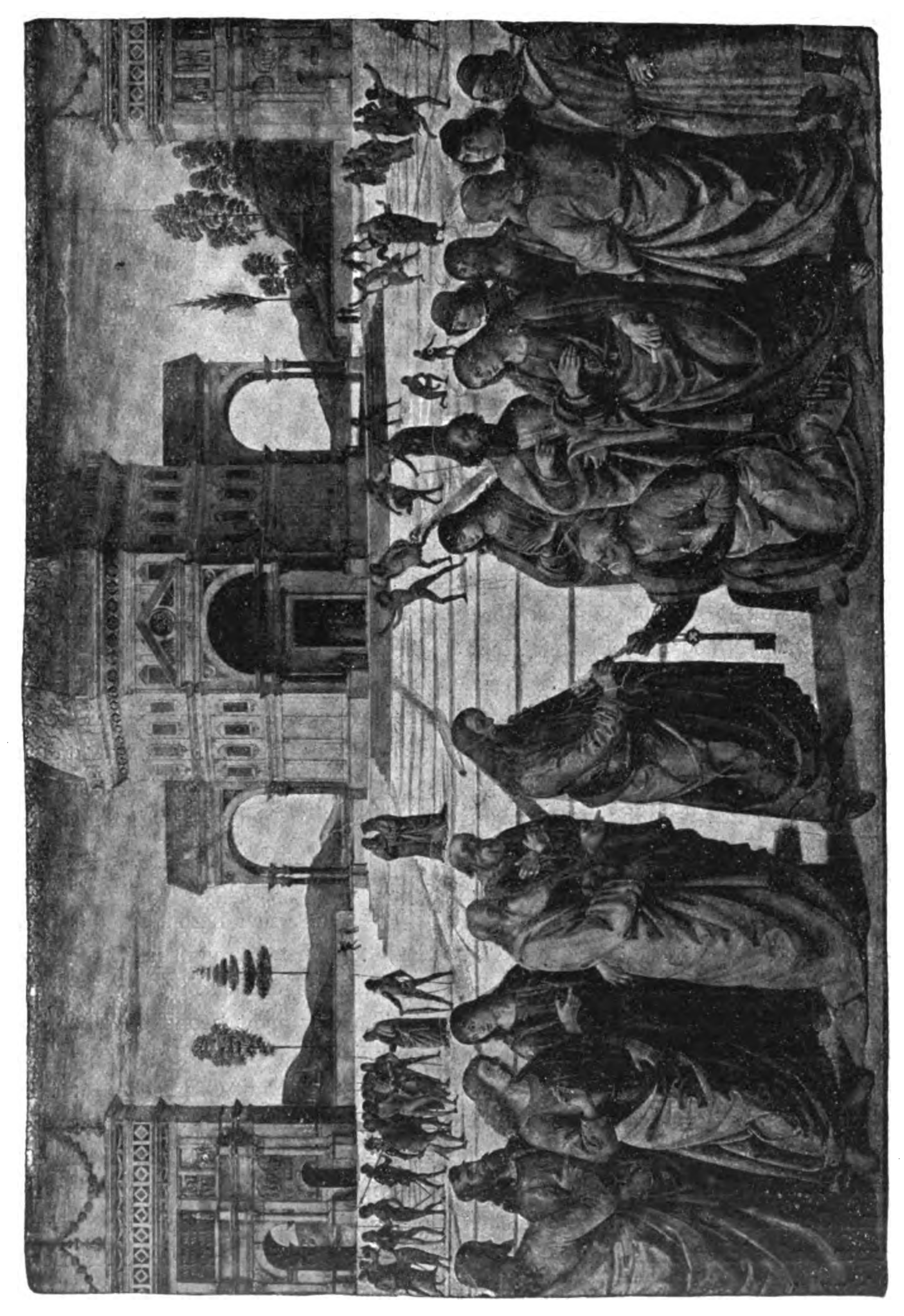
gern auf seinen Bildern zeigt. Seine tüchtige Farbentechnik, die ihn die Vorzüge der Ölmalerei früh verwerten ließ, verbesserte er in der Werkstatt Verrocchios in Florenz. Florenz wurde neben Perugia seine zweite Heimat. Er wetteiferte mit den florentinischen Künstlern, nahm wiederholt einen längeren Aufenthalt in der toskanischen Hauptstadt und scheint sogar eine Zeitlang eine Doppelwerkstätte, die eine in Florenz, die andere in Perugia, eingerichtet zu haben. Über ein reiches Maß von Erfindungsgabe gebot Perugino nicht. Daher erscheint seine Entwickelung bald abgeschlossen, und frühzeitig treten Stillstand und Verfall ein. Bereits um 1480 steht er auf seiner Höhe. Seine Blüte währt bis zum Anfange des 16. Jahrhunderts. Die letzten zwanzig Jahre seines Lebens verstreichen, ohne seinen Ruhm zu vermehren.



184. Fiorenzo di Lorenzo. Heilwunder des Bernardin
Perugia, Pinakothek

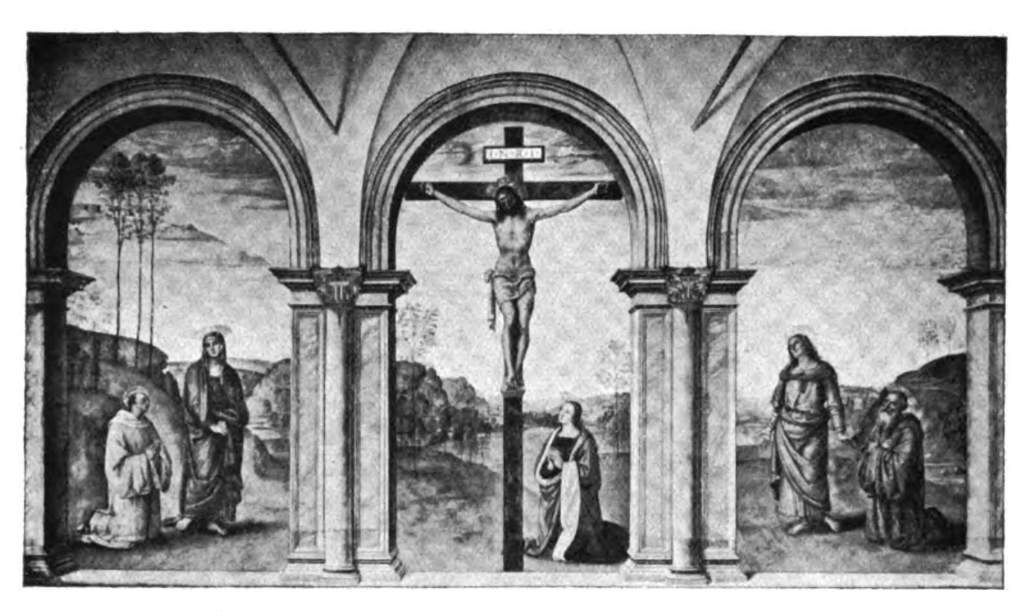
Von besonderer Wichtigkeit nicht nur für Peruginos Person, sondern auch für den Stand der mittelitalienischen Malerei am Schlusse des Jahrhunderts sind die das Leben Mosis und Christi schildernden Wandfresken in der Sixtinischen Kapelle in Rom, wohin ihn Sixtus IV. 1481 berief. Die florentinischen und die umbrischen Künstler tauschten hier ihre Vorzüge gegeneinander aus. Jene lernten von den Umbriern die landschaftlichen Hintergründe reicher ausstatten und malerisch behandeln, diese wieder sahen den Florentinern die festere Zeichnung und die geschlossene Gruppierung ab. Die Mittelgruppe in der Übergabe der Schlüssel an Petrus (Abb. 185), dem einzigen Fresko, welches mit Sicherheit in Entwurf und Ausführung Perugino zugeschrieben werden kann, mag die einheitliche Haltung florentinischen Einflüssen verdanken, aber das Beste darin, die schöne Wirkung weiten Raumes und die harmonische Anordnung der Gestalten, ist doch Peruginos eigenstes Gut. Kein Zweifel: er hat allen Mitbewerbern in der Kapelle den Rang abgelaufen; das von ihm gemalte Fresko ist das einzige, das nicht an Überfüllung leidet. Im steten Zusammenhang mit Florenz reifen seine Fähigkeiten und zeitigen die schönsten Früchte. Der Wohllaut seiner Kompositionen beruht fast stets auf den gleichen Mitteln, der Anordnung der Gestalten

in einer luftigen Pfeilerhalle, dem Ausblick auf die zarten Linien weiter Landschaft mit blauenden sanften Hügeln. Es weht eine reine, erfrischende Luft in Peruginos Altarbildern aus dieser Zeit, zu deren besten die Beweinung Christi und die thronende Madonna zwischen



185. Perugino. Petri Schlüsselamt. Rom, Sixtinische Kapelle

dem Täufer und Sebastian in den Uffizien (1493, aus S. Domenico in Fiesole), das verwandte Bild in Sant' Agostino in Cremona (1494) und die Madonna mit vier Heiligen der vatikanischen Galerie, das ursprünglich die Kapelle der Prioren im Stadtpalast in Perugia geschmückt hat, gehören, denen als vollendete Einzelfigur sich der h. Sebastian im Louvre



186. Perugino. Der Gekreuzigte, von Heiligen verehrt. Florenz, S. Maria Maddalena de' Pazzi

anreiht. Deutschland besitzt in der Vision des h. Bernhard der Münchener Pinakothek wenigstens ein herrliches Beispiel aus dieser glücklichsten Epoche im Schaffen Peruginos. Damals stand er auf dem Höhepunkt seiner Kraft wie seines Ruhmes, alle Welt bewarb sich um ihn; die venezianische Signorie, der Herzog von Mailand, die Domverwaltung in Orvieto suchten ihn in ihre Dienste zu ziehen. In jener Zeit (gegen 1500) sandte er zum Schmuck der Certosa von Pavia das dreiteilige Altarbild mit der das Kind anbetenden Maria, dem Erzengel Michael und der Tobiasgruppe (jetzt in London); hier gab er Norditalien eine Probe seiner unvergleichlichen Kunst der Anordnung: nie hat er Vollendeteres im Rhythmus und im Ausdruck zarter Empfindung geschaffen als in der Vereinigung des Erzengels Raphael mit dem Knaben.

Für vieles Gleichwertige mag hier ein Werk stehen. Die 1496 vollendete Kreuzigung in S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz (Fresko) zeichnet sich besonders durch die ergreifende Innigkeit des Ausdruckes in den schmerzerfüllten Gestalten und durch die wirkungsvolle Stimmung der Landschaft aus (Abb. 186). Auf eine engere Verbindung der einzelnen Figuren, welche unter hohen Bögen stehen, war der Künstler nicht bedacht. Noch lockerer ist die Komposition in dem dritten Freskowerke Peruginos, in der Wechslerhalle (Cambio) zu Perugia, wo er bis 1500 sowohl die Decke wie die Wände mit Ornamenten und Bildern zu bedecken hatte und sich auch in der Wiedergabe humanistischer Gedanken versuchen konnte. Die ornamentalen Teile der umfänglichen, großenteils durch Gehilfen ausgeführten Arbeit sind noch das Beste daran. Die antiken Vertreter der einzelnen Tugenden und die Helden und Gesetzgeber des Altertums stehen gleichgültig nebeneinander; sie haben nicht einmal einen äußerlichen Mittelpunkt, auf welchen sie sich in Gebärde oder Bewegung beziehen könnten.

Trotz einer namentlich in seinem Alter übel berufenen Trägheit entfaltete er doch als Tafelmaler immer noch eine große Fruchtbarkeit. Er ist der erste oder doch der älteste aus diesem Kreise, der im Staffeleibilde ganz zur Ölmalerei überging. Alle anderen Florentiner, die es ebenfalls taten, waren jünger als er, und wieder andere jüngere, wie Ghirlandaio und



187. Perugino. Beweinung Christi. Florenz, Palazzo Pitti

Sandro, blieben bei der Tempera. Peruginos Färbung ist warm und fein abgetönt, oft leuchtend, und läßt die Schranken seiner Phantasie, das am Ende doch Gewohnheitsmäßige des Ausdruckes leichter vergessen. Seine innere Auffassung bleibt von den florentinischen Einflüssen unberührt. Sie geht auf ruhige Erscheinung und passive, weiche Stimmung. Er hat aus der Heiligen Geschichte bevorzugt, was sich am besten mit diesen weichen Zügen oder doch als schöne Zeremonie darstellen läßt: das Marienleben und aus der Geschichte Christi die Pietà, die Kreuzigung, die Himmelfahrt, nicht die eigentlichen Passionsszenen. Und in dieser Stoffwelt hat er als Umbrer das Gefühlsleben vertieft und den Seelenausdruck verfeinert. Das gewann ihm die Herzen der Florentiner, und darin berührte er sich mit Leonardo. Aber auch in seinen reifsten Tafelbildern gelingt es ihm nicht, die Gestalten mit reicherem Leben zu erfüllen. Zuweilen verbirgt er die Schwäche seiner Gestaltungskraft hinter der fast schematischen Regelmäßigkeit der Komposition und den gleichen, immer wiederkehrenden Bewegungen, wie in der Vermählung Mariä in Caën — wenn sie wirklich ihm und nicht etwa dem Spagna gehört, vgl. unten bei Raffael S. 277 —, wo ihm offenbar die Mittelgruppe aus der Schlüsselübergabe in der Sixtina vorschwebte. Schilderungen, in welchen die gesteigerte Empfindung ihn zwingt, über die oft leere Anmut der Köpfe hinauszugehen, und auch die Anordnung der Gruppen an Lebhaftigkeit gewinnt, gelingen ihm

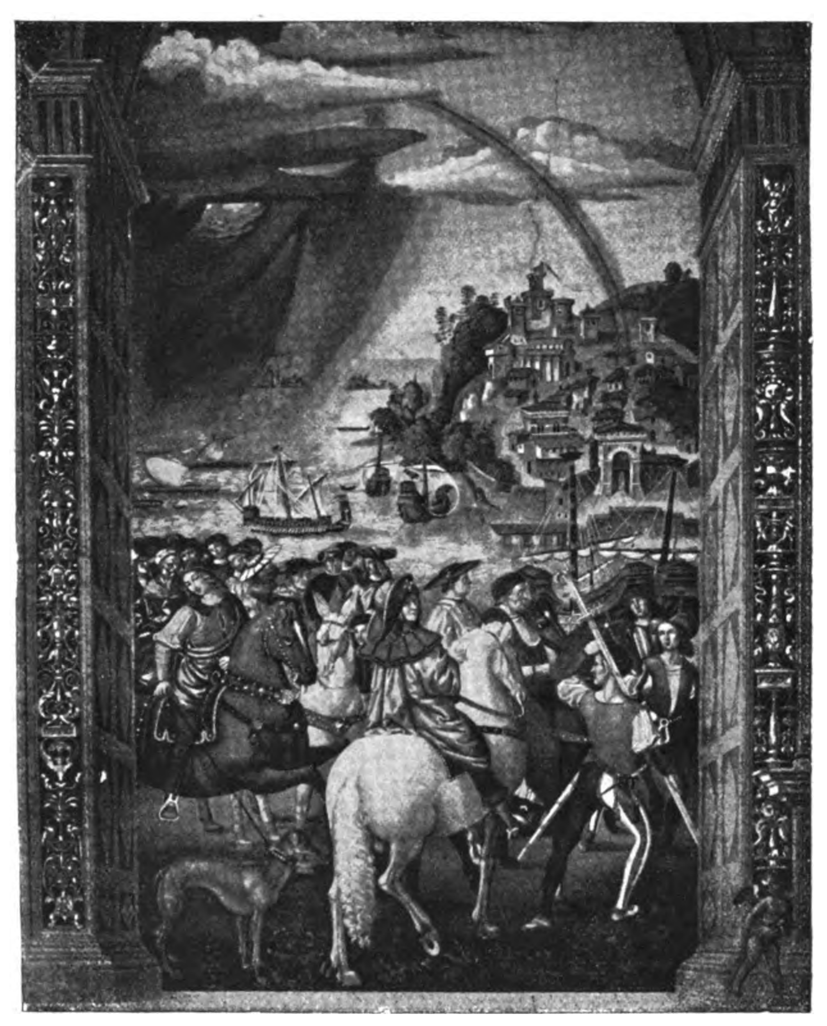


188. Pintoricchio. Teilstück aus der Allegorie der Musik. Fresko. Rom, Appartamento Borgia

namentlich in der früheren Zeit besser als die einfachen Madonnenbilder. So ist doch auch die Pietà des Palazzo Pitti von 1495 (Abb. 187) im wesentlichen eine Formleistung, vorzüglich in der Farbe, fein im Dreieck nach Leonardo komponiert; der Ausdruck der Empfindung ist gemäßigt, von gefälligem Ernst; er würde ebensogut zu einem weniger schmerzlichen Vorgang passen.

Peruginos Schaffen hat in seiner Heimatprovinz noch Jahrzehnte hindurch nachgewirkt. Die stille Feierlichkeit seiner Kompositionen, das Ausklingen in eine beruhigte Landschaft entsprach so sehr dem Geiste Umbriens, daß die Nachfolgenden, kleinere Talente, unter denen der eine Giovanni di Pietro, genannt Lo Spagna, sich über die andern etwas heraushebt, von der durch das Schulhaupt gefundenen Lösung nicht wesentlich mehr abgewichen sind. Die Folge dieser Abhängigkeit war Stagnation und Monotonie, die sich in der Galerie von Perugia lähmend auf den Besucher legt. Daß aber zugleich auch der junge Raphael in dieser Werkstatt das Rüstzeug seines weiteren Schaffens erhielt, bleibt ein unvergänglicher Ruhmestitel des Meisters.

Neben Perugino behauptet Bernardino (di Betto) Pintoricchio (um 1454—1513), nicht Schüler, wohl aber in jüngeren Jahren Gehilfe Peruginos, einen hervorragenden Platz. In einer Beziehung übernimmt er in der umbrischen Schule eine ähnliche Rolle wie Ghirlandaio in der florentinischen. Er stürmt nicht vorwärts, begnügt sich vielmehr, das überlieferte Kunsterbe zu verwalten und zu verwerten. Er erwirbt sich dadurch eine ungemeine Sicherheit im Entwerfen, welche ihn befähigt, ausgedehnte Wandflächen mit Bildern zu füllen, die zwar nur locker komponiert sind, aber doch eine lebendige Wirkung hervorrufen. Sein Talent ist weit geringer als das Peruginos, sein Fleiß größer. In Rom, wohin er schon 1481 gekommen sein mag, arbeitete er zunächst als Gehilfe Peruginos an den Fresken der



189. Pintoricchio. Abreise des Enea Silvio. Fresko. Siena, Dombibliothek

Sixtina. Er ist ihm sehr ähnlich. Seine Köpfe haben vielfach dieselbe geneigte Haltung und den gleichen zarten umbrischen Ausdruck, aber sie sind weniger fein und nicht so tief, wie sie Perugino manchmal auf seinen besten Bildern geben kann; sie sind allgemeiner. In der Gruppierung übertrifft dafür Pintoricchio bei seinen erzählenden Fresken weitaus den Perugino. Man sieht bei ihm Fluß und natürliche Bewegung, seine Personen haben sich etwas mitzuteilen, sie gehen einander an, während bei Perugino die Menschen als Einzelfiguren manchmal bedeutender wirken. Nach höherer, strenger, linearer Komposition, wie sie Perugino wenigstens erstrebt, darf man aber bei Pintoricchio nicht suchen. Seine leichte erzählende Art — er erinnert darin an den älteren Benozzo Gozzoli — widerstrebt jeder höheren Formalität und äußerem Ebenmaß. Pintoricchio ist in zwei Fresken der Sixtina (Taufe Christi, Jugend Mosis) deutlich zu erkennen; wieviel aber Perugino dazu beigetragen hat (Entwurf der Komposition und Ausführung von einzelnen Köpfen), ist nicht mit Sicherheit zu entscheiden. Bis zum Schluß des Jahrhunderts blieb Rom der Hauptschauplatz seines Wirkens. In der Kapelle Buffalini in S. Maria in Araceli malte er die Wundertaten und die Verherrlichung des h. Bernardin, seine erste ganz selbständige Arbeit (um 1484).

Die umfassendere, erst 1897 wieder zugänglich gemachte Schöpfung sind die Bogenfeld- und Gewölbebilder in drei Sälen und zwei kleineren Zimmern seines Gönners, des Papstes Alexander VI. (Appartamento Borgia im Vatikan, 1492—95). Außer biblischen und legendarischen Schilderungen sehen wir Bilderkreise, in welchen die Planetengötter und die freien Künste verherrlicht werden, diese bereits in der Weise, daß sich um die allegorische Figur jeder Kunst ihre Vertreter, in lebhafter Tätigkeit begriffen sammeln (Abb. 188). Die Wiederentdeckung brachte uns doch eine starke Enttäuschung. Nur der farbige Gesamtton entzückte namentlich Künstler und täuschte über den inneren Wert hinweg; aber der Zusammenklang von tiefdunklem Blau und altem Gold (wobei freilich ein nicht geringes Verdienst dem Einfluß der Zeit zufällt) ist wundervoll. Alles Figürliche dagegen ist schwach, handwerksmäßig und sogar ohne zeitgeschichtliches Interesse, zum Teil auch nur Gehilfenarbeit; das Beste und eigenhändig die wegen der Anmut der Hauptfigur und historisch interessanter Gestalten gefeierte »Disputation der h. Katharina«. Gut sind die Ornamente, bei denen dem Wappentier der Borgia, dem Stier, eine besondere Rolle zugefallen ist. Die reiche dekorative Ausstattung, welche das Auge erfreut, wiederholt sich in den Deckenfresken des Chores von S. Maria del Popolo in Rom, einem glücklich disponierten Spätwerk des Meisters (1510). Hier wie auch an anderen Stellen (Zimmer im Palazzo Colonna) hat er in weitgehender Weise antike Elemente für das Ornament verwendet, die sog. Grottesken, deren Erfindung gewöhnlich erst Raffael zugeschrieben wird (vgl. unten S. 228 und Abb. 220). Seit 1502 übernahm Pintoricchio die Ausschmückung der Bücherei (Libreria) des Domes zu Siena. In zehn allzu farbenreichen Fresken erzählt er mit behaglicher Breite das Leben des Papstes Pius II. oder, wie er in der Geschichte gewöhnlich heißt, des Enea Silvio Piccolomini. Mit der Erfahrung eines geschulten Malers entwarf er die einzelnen Szenen (wobei ihm nach Vasari der junge Raffael geholfen haben soll), darauf bedacht, durch die bunten Trachten und die reiche Landschaft das Auge zu ergötzen und das Gleichgültige der Vorgänge (Abreise des Enea zum Baseler Konzil [Abb. 189], dessen Dichterkrönung, Vermählung Kaiser Friedrichs III., Empfang bei dem schottischen Könige usw.) vergessen zu machen. Die letzte Zahlung für die Fresken erhielt er 1509. Als er arbeitete, war der Held, dessen Leben er schildern sollte, schon vierzig Jahre tot. Blut und Leben konnte die Schilderung nicht haben. So wurde daraus nur eine angenehm unterhaltende Bilderchronik zum Ruhme der Familie.

Pintoricchio ist ein gewandter Illustrator. Ausgerüstet mit allen technischen Mitteln, über welche die Kunst zu verfügen gelernt hat, Herr über das Handwerk, faßt er in gefälliger Weise die Ergebnisse der älteren Entwickelung zusammen. Er wagt keine Neuerungen und läßt auch seine Persönlichkeit nicht in den Vordergrund treten. Die Gefahr der Verflachung, des Überwiegens dekorativer Absichten, lag hier, wie im Kreise der Skulptur das Überhandnehmen der bloßen Kunstindustrie, nahe, wenn nicht gewaltige Ereignisse den allgemeinen Volkssinn aufrüttelten, wenn nicht durch kühne Männer die Kunst vertieft und vor neue Aufgaben gestellt wurde.



190. Ornament vom Spedale Maggiore in Mailand

C. Das 16. Jahrhundert: Hochrenaissance

Mit dem Tode des Lorenzo il Magnifico (1492) schließt das medizeische Zeitalter. Glieder des Hauses Medici erreichten zwar später hohe Würden, wurden Päpste und Herzöge; die Stellung aber, welche die Familie bisher in Florenz eingenommen hatte, ging für sie unwiederbringlich verloren. Die Medici hatten nicht allein ihre Heimat tatsächlich beherrscht, sie durften auch als die glänzendsten Vertreter des florentinischen Geistes gelten. Gewann doch ihre Macht eine Hauptstütze in dem feinen Verständnis, welches sie für die Strömungen im Volksleben und für die Neigungen, selbst Schwächen desselben hatten. Allmählich verflachten aber diese Neigungen, und andere Stimmungen traten in den Vordergrund. Der Umschwung der Dinge findet seinen schärfsten Ausdruck in der Tatsache, daß ein hartnäckiger Gegner der Medici, Girolamo Savonarola, als Lorenzo starb, die öffentliche Meinung der Volksmenge für sich gewann und sie eine Zeitlang nach seinem Willen lenken konnte. Von den florentinischen Zuständen nahmen die Reformgedanken des kühnen Dominikanermönches den Ausgangspunkt. Um dem Volke von Florenz die Freiheit zu erobern, welche es sorglos preisgegeben hatte, um den leicht fröhlichen Sinn zu ersticken, womit es das Leben erfaßte und allen Freuden, die der Tag brachte, sich willig ergab, ohne sich um das Morgen zu kümmern, bedurfte es einer tieferen Erschütterung der religiösen Gemüter. Savonarolas Predigten sind erfüllt von ernsten Mahnungen, sich nicht von dem gleißenden Scheine locken zu lassen, den Kampf mit den Lüsten nicht zu scheuen, den Blick zu dem Ewigen, dem Wahren, zu Christus zu erheben. Mit flammender Begeisterung vorgetragen, packten diese Lehren auch die Phantasie der Künstler. Es ist lehrreich, die Wandlung zu beobachten, welche sich um die Wende des Jahrhunderts in den Gegenständen der Darstellung vollzieht. Bildhauer und Maler erscheinen jetzt in höherem Maße empfänglich für die Wiedergabe pathetischer Szenen, leidensvoller Vorgänge, schmerzlicher Empfindungen. Der Jammer um den Tod Christi, wie die Mutter in stummer Klage den Leichnam im Schoße hält (Pietà), die Freunde trauernd ihn in das Grab legen, alle diese Szenen gewinnen jetzt eine ähnliche Bedeutung, wie zur Zeit des Franz von Assisi die Bilder aus der Kindheitsgeschichte Christi. Damals die fröhliche Verheißung, jetzt das bittere Leiden Christi um unsertwillen, das sind die Gedanken, denen sich die Phantasie mit sichtlicher Vorliebe hingibt.

Savonarolas Gewalt über die Geister währte nur eine kurze Zeit; die von ihm wachgerufenen Gedanken schlummerten wieder ein. Mit dem alten florentinischen Leben und Treiben war es aber doch für immer vorbei. Denn das ganze italienische Volk erfuhr seit dem Ende des Jahrhunderts weitgreifende Änderungen in allen seinen Verhältnissen und Beziehungen. In engen Grenzen, von Stadt zu Stadt, von Landschaft zu Landschaft hatten sich in früherer Zeit alle Interessen bewegt. Selbst die Kriege waren gewöhnlich nur örtliche Kämpfe. Jetzt wird Italien in die großen europäischen Verwickelungen hineingezogen. Frankreich und Spanien gewinnen festen Fuß auf italienischem Boden und werben Freunde oder stoßen auf Gegner in den einzelnen Staaten. Für die Stadtrepubliken fehlt der nötige Raum; die Bildung, welche in ihnen Wurzeln geschlagen hatte, verdorrt. Sogar die Päpste, welche doch wahrlich keine Erbrechte zu verfechten haben, treiben eine dynastische Politik. Sie allein können, auf ihre überlieferte Macht, ihre allgemeine Herrschaft über den Glauben gestützt, mit den europäischen Großstaaten wetteifern. So tritt ihre Residenz, **Rom**, in den Vordergrund und darf gewissermaßen als die Hauptstadt Italiens gelten.

Dieser Vortritt **Roms** ist auch für die Entwickelung der italienischen Kunst ein epochemachendes Ereignis. Von allen Seiten strömen seit den Tagen Sixtus' IV., des ersten Papstes aus dem Hause Rovere, die Künstler in Rom zusammen und machen es zum Mittelpunkt ihres Wirkens. Die Kunst in den anderen Städten Italiens, Venedig ausgenommen, sinkt allmählich im Vergleiche mit der römischen zu einer Provinzialkunst herab. Das Leben in Rom übt auch auf die Phantasie der Künstler, auf die Aufgaben, welche sie erfassen, und auf ihre Formengebung einen durchgreifenden Einfluß. Die Ewige Stadt lenkte damals wie heute den Blick von der Gegenwart in die große Vergangenheit zurück. Es erweitert sich nicht nur der Gesichtskreis, es schwindet auch das Interesse an den Erscheinungen des gewöhnlichen Lebens, mögen diese sich immerhin in bunte Farben und heitere Formen kleiden. Das Große und Mächtige allein packt den Sinn, ein idealer Schimmer legt sich um alle Bilder, welche die Phantasie schafft.

Zwei Ereignisse bereiteten außerdem der neuen Richtung den Weg. Bisher gab die **Antike** vorwiegend **stoffliche** Anregungen. Aus dem Kreise der antiken Plastik traten die Werke der Kleinkunst den Männern der Renaissance am nächsten, wie ihnen auch vereinzelte Bauglieder als Muster genügten. Als der Hauptschauplatz der Kunstübung nach Rom verlegt wurde, schlossen sich die Schöpfungen der römisch-antiken Kunst allmählich zu einem großen Ganzen zusammen. Die Ausgrabungen, mit steigendem Eifer und Erfolge betrieben, vermehrten die Summe der Anschauungen, ließen mehr auf die Formen der monumentalen Skulptur achten und lockten zu ihrer Nachahmung. Bildhauer und Maler versuchten die alten Götter und Helden in der von der antiken Kunst überlieferten Gestalt zu verkörpern. Daß Täuschungen vorkommen konnten, eben erst geschaffene Werke mit Erfolg für antike ausgegeben wurden, bezeichnet am besten die veränderte Stellung der Kunst zur Antike. Die antiken Kunstformen gewinnen erst jetzt eine volle vorbildliche Geltung.

Auf die **formale** Seite der Antike wies auch die Entwickelung des **Humanismus** in Italien hin. Rasch war der schöne Traum verflogen, daß auch der Inhalt des antiken Lebens der Gegenwart zur Richtschnur dienen könne. Dazu war denn doch die Gegenwart zu spröde, der aus dem Mittelalter überlieferte Gedankenkreis zu fest gefügt. In den tieferen Volksschichten war der kirchliche Sinn überhaupt nicht erschüttert worden. Nach dem ersten stürmischen Anlaufe des Humanismus beschränkten auch die Männer von auserlesener Bildung ihr Ziel dahin, daß sie nur noch die formale Seite der antiken Bildung als vollendet und mustergültig anerkannten. Dadurch gelangte notwendig die antike Kunst zu gesteigertem

Ansehen. Ihre praktische Verwertung galt jetzt mehr als die theoretische Würdigung, welche sich in den antiquarischen Studien kundgab. Die alten Vorstellungen, die gewohnten Gegenstände der Darstellung blieben in Kraft, wurden aber in ideale Formen gekleidet, zu welchen die Antike die wichtigsten Züge lieh. Diese Entwickelung erscheint völlig naturgemäß und in dem Gange, welchen die Bildung in Italien nahm, begründet.

Aber nicht minder begreiflich ist die allmähliche Loslösung der Kunst von den volkstümlichen Elementen. Ging diese Trennung auch nicht so weit wie auf dem Gebiete der dramatischen Poesie, wo sich das vornehme Schauspiel der Volkskomödie schroff gegenüberstellt, so blieben doch das Verständnis und der volle Genuß der unter antikem Einflusse ideal gestalteten Kunstweise auf einzelne auserlesene Kreise eingeschränkt. Den Charakter einer höfischen Kunst, im Gegensatze zu einer Volkskunst, kann das Cinquecento nicht vollständig verleugnen. Darin lag aber die Gefahr des Verfalls. Wie die italienische Renaissancebildung überhaupt in einem glänzenden Schliffe der Lebensformen, in der virtuosen Fähigkeit, das Leben zu genießen, endigte, so drohte auch die formvollendete ideale Kunst sich in einen von der wahren und echten Natur entfernten Formalismus zu verlieren. Namentlich in Rom, wo sie keinen kräftigen Volksboden fand und sich an das Papsttum anlehnte, dessen Bedeutung weniger in seinen nationalen als in seinen allgemein europäischen Beziehungen wurzelte.

In der Tat währte die Blüte der römischen Kunst nur kurze Zeit: wenn man die Grenzen weit spannt, von dem Pontifikate Sixtus' IV. (1471) bis zur Eroberung und Plünderung Roms durch die Soldtruppen Karls von Bourbon, dem furchtbaren sacco di Roma im Jahre 1527. Kein volles Menschenalter vergeht seitdem und die römische Kunst ist tief gesunken. Die Hülle war die alte, aber der Kern fehlte, ein Schein ohne Wesen. Wenn sich die italienische Kunst gegen den Schluß des 16. Jahrhunderts wieder hob und insbesondere auch in Rom die Kunsttätigkeit wieder erstarkte, so gebührt Oberitalien das Verdienst davon. Daß hier eine mehr abgeschlossene Provinzialkunst sich länger erhalten hatte, die Kunst sich nicht vom festen Lokalboden lossagte, geriet ihr zum Heile. Die Blüte der echten Renaissancekunst hatte hier eine größere Dauer, und als die Kunst Mittelitaliens einer Auffrischung bedurfte, empfing sie diese durch oberitalienische Meister.

Es ist nicht leicht, in der fast unübersehbaren Fülle tüchtiger Persönlichkeiten, welche im Laufe des Jahrhunderts auftreten, sich zurechtzufinden, aus den mannigfachen Gegensätzen den gemeinsamen Zug zu erkennen. Der jähe Absturz, nachdem die Kunst den Gipfel triumphierend erstiegen hatte, erschreckt, macht befangen, erschwert das klare Urteil.

1. Architektur

Charakter der Hochrenaissance-Architektur. Ruhig und verhältnismäßig stetig vollzieht sich der Übergang von der älteren Bauweise, welche im 15. Jahrhundert geherrscht hatte, zu dem Stile der sogenannten Hochrenaissance. Es wird nicht an den hergebrachten Grundsätzen der Konstruktion gerüttelt, die Summe der Bauglieder nicht vermehrt. Es wird selbst kein unbedingt neuer Typus geschaffen. Auf Medaillen und in den Hintergründen der Gemälde entdeckt man schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die zentralen Kuppelbauten, welche die Phantasie der Architekten in der Zeit der Hochrenaissance als höchstes Bauideal erfüllten. Vom Standpunkte des Bauhandwerkes wäre sogar ein Rückschritt nachweisbar. Die vornehmen Künstler, welche die Pläne entwarfen, überließen die Sorge für die Festigkeit der Bauten untergeordneten Werkmeistern, behielten vor allem die



Schönheit und den wirkungsvollen Gesamteindruck im Auge. Dieser Gesamteindruck bestimmt den künstlerischen Wert der späteren Renaissancebauten.

Noch schärfer als im vergangenen Zeitalter muß die Komposition der Bauwerke betont werden, die Harmonie. In der Gliederung der Massen, in der Einteilung der Flächen, in dem klaren Zusammenfassen aller Einzelheiten zu einem Ganzen suchen die Architekten den Schwerpunkt ihrer Schöpfungen. Die Hochrenaissance verzichtet freiwillig auf den dekorativen Reichtum, auf die Mitwirkung der Plastik und der Malerei, auf die Fülle zierlichen Details. Nicht in Einzelheiten allein, sondern auch in der Aufeinanderfolge, in den Maßen und Verhältnissen der Glieder wird die Antike (z. B. das Marcellustheater) studiert. Die Anzahl der Glieder erscheint geringer, aber sie werden kräftiger gebildet, stärker profiliert.

Mit der größeren Einfachheit der Formen hängt das Vortreten der dorischen Säulenordnung, mit der Absicht, den Eindruck zu verstärken, die Vorliebe für Kontraste zusammen. Die Wandflächen unterbricht der Architekt durch Nischen, die Fenster- und Türöffnungen faßt er mit Pilastern, Säulen und Giebeln ein; die Mauerecken betont er durch kräftigen Quaderbau, langen Fronten verleiht er Abwechselung durch vorgeschobene Bauteile (Risalite). Auch so noch wird auf die Verhältnisse das Hauptgewicht gelegt, in der Harmonie der Maße die Wirkung des Werkes gesucht, das Einzelglied groß, oft kolossal gebildet, aber dabei wird die Rücksicht auf das Ganze nicht außer Augen gelassen. Das Großräumige, das Mächtige in allen Dimensionen, gewinnt immer mehr die Herrschaft, namentlich gegen das Ende der Hochrenaissance, das mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts zusammenfällt.

Bramante. Mit der Hochrenaissance ist der Name des Donato d'Angelo, oder, wie er in der Kunstgeschichte heißt, des Bramante, für immer verknüpft. Er war um 1444 in einem kleinen Flecken bei Urbino geboren und kam erst, dem Greisenalter nahe, nach langem Aufenthalte in der Lombardei, Ende 1499 nach Rom, wo er 1514 verstarb. Über Bramantes Jugendentwickelung fehlen alle Nachrichten; wir mutmaßen nur, daß er der regen Kunsttätigkeit, welche in Urbino herrschte, seine ersten Anregungen verdankte (S. 61), und daß ihm auch Leon Battista Alberti nicht fremd geblieben war. Ebenso dürfen wir annehmen, daß in Mailand der langjährige Umgang mit Leonardo da Vinci ihn in seinen Plänen und Zielen förderte und bestärkte. Denn auch Leonardo liebte die Beschäftigung mit dem Bauwesen und war namentlich unermüdlich in dem Aufsuchen der schönsten Lösungen für zentrale Kuppelanlagen. Und andererseits war Bramante, der Baumeister, auch Maler, und zwar, wie wir nach den spärlichen Überbleibseln dieser Kunstgattung urteilen müssen, ein Maler von origineller, kräftiger Erfindung, die uns an Mantegna und Piero dei Franceschi erinnert, und von dem Schönheitsgefühl eines Melozzo da Forli. Die erst neuerdings aus einem mailändischen Adelspalast in die Brera gebrachten, bedeutenden Freskenreste zeigen uns in reich ornamentierten Nischen höchst lebensvolle Gestalten von Kriegern, einem Sänger, einem Redner, Philosophen, einige in halber Figur, alle zum Greifen wirklich und zum Teil von einer hohen, an Leonardos Nähe mahnenden Anmut, dabei von dekorativer Zurückhaltung und Einpassung in den Raum, was alles diesem »Maler-Architekten« seinen Platz unmittelbar nach den großen Freskanten des Quattrocento anweist. Schon in einer einzigen Figur, wie dem »Krieger« mit der Hellebarde, sammeln sich für den aufmerksamen Betrachter die verschiedenartigsten Eindrücke und künstlerischen Zusammenhänge. Ganz in antiken Formvorstellungen bewegt sich Bramante bei der Figur des Argus, die, in prachtvolle gemalte Architektur gestellt, hoch über der Tür eines als Schatzkammer dienenden Raumes im Castello Sforzesco in Mailand in Fresko gemalt ist.

Als Architekt weiß Bramante mit einfachen Mitteln große Raumwirkungen zu erzielen,





191. Bramante. Kanonika bei S. Ambrogio in Mailand

die reinsten Profile zu zeichnen und alle Details dem Ganzen unterzuordnen. Nicht verstandesmäßige Berechnung, sondern ein überaus fein und harmonisch empfindendes Gefühl leitete ihn bei seinen Schöpfungen. Dieses ihm angeborene Gefühl auszubilden war sicher niemand mehr geeignet als der Meister, in dem wir Bramantes Lehrer in der Architektur vermuten dürfen, Luciano Laurana, der Schöpfer des Herzogspalastes in Urbino. In Mailand finden sich dafür heute nur noch wenige, aber charakteristische Beispiele: der Klosterhof von S. Ambrogio (Abb. 191), durch vollkommene Schönheit der Verhältnisse ausgezeichnet, und die Chorperspektive mit der achteckigen, als kuppelgekrönter Zentralbau komponierten Sakristei von S. Satiro. An der schon 1464 begonnenen neuen Kirche S. Maria delle Grazie geht der herrliche, als selbständige Zentralanlage geschaffene Chor (1492—97) wenigstens auf seinen Entwurf zurück; ebenso wird man die unteren Teile des Außenbaues in ihrer anmutigen Dekoration ihm zuschreiben dürfen (vgl. oben S. 63).

Zu den beglaubigten Werken Bramantes in Rom zählt zunächst der Ausbau des Vatikanischen Palastes; das Beste freilich, die Anlage um den hinteren Hof und Garten herum, ist teils nicht ausgeführt, teils zerstört. Immerhin ist in den Bogenhallen des Cortile di Belvedere und in dem grandiosen Abschluß des mittels Treppenanlagen erreichbaren Giardino della Pigna durch die Exedra ein Ganzes erreicht worden, das vollendet schön gedacht war. Auch die Anlage des Cortile di San Damaso als dreiseitiger Hallenhof, das unterste Geschoß als Pfeilerhalle, darüber in dreifacher Folge Säulenhallen, ist nach seinen Ideen, wenn auch teilweise erst nach seinem Tode durch Raffael ausgeführt worden. Mit dem Plane zu St. Peter ging es Bramante kaum besser; nur aus den Zeichnungen, die sich



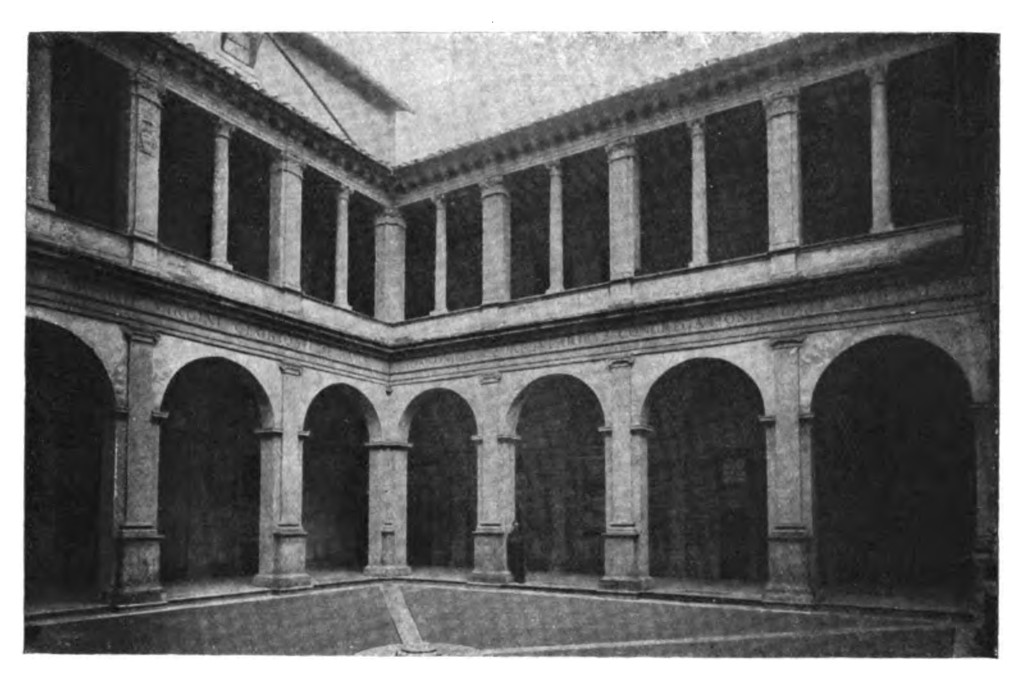
192. Bramante. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom

(in Florenz) erhalten haben, und nicht aus dem ausgeführten Werke lernt man die Absichten des Künstlers kennen (vgl. unten S. 211). So bleiben wir, wenn wir bloß die erhaltenen Werke zu Rate ziehen, fast nur auf kleinere Arbeiten wie das dorische Rundtempelchen im Hofe von S. Pietro in Montorio (1502, Abb. 192) und den Klosterhof bei S. Maria della Pace (1504, Abb. 193) angewiesen. Der »Tempietto« wurde im Auftrage Ferdinands und Isabellas von Spanien erbaut; eine im Grundriß runde Einfassung von bogentragentragenden Säulen ist nicht zur Ausführung gekommen. Wir sehen einen zweistöckigen antiken Rundtempel, unten mit einem Umgang von dorischen Säulen und Nischen; auf dem Obergeschoß sitzt eine halbkugelförmige Kuppel mit einer modernen Bekrönung. Das Innere hat vier größere Nischen und dorische Pilaster. Höchst einfach, fast ohne allen Schmuck, wirkt das Ganze nur durch seine schmächtigen Formen, schlank und zierlich, nichts weniger als großartig. Im Klosterhof von S. Maria della Pace sind unten Pfeiler mit ionischen Pilastern und Bogen, oben Pilasterpfeiler verwendet; das gerade Gebälk wird in der Mitte der Intervalle durch korinthische Säulen gestützt. Auf diese Weise ist zwischen den beiden Geschossen die vollste Harmonie hergestellt.

Daß Bramante auch in Loreto tätig war, steht urkundlich fest. Auf seinen Plan geht die Casa Santa, die prachtvolle Marmorumkleidung des durch ein Wunder hierher verpflanzten Hauses von Nazareth, zurück, welche seitdem in manchen Loretokirchen (Prag) nachgebildet worden ist. Ein Vergleich des Zierwerks in Loreto mit dem Tempel bei San Pietro offenbart, wie die Antike sowohl für den einfachen, nur durch die Verhältnisse wirkenden, wie für den reichen dekorativen Bau von Bramante mit gleichem Verständnisse verwertet worden ist.

So gering die Zahl der erhaltenen Kirchen Bramantes ist, so groß ist die Reihe der in seinem Geiste und nach seinen Grundsätzen ausgeführten. So bietet die Wallfahrtskirche zu Todi (Abb. 194), 1508 von Cola da Caprarola begonnen, von verschiedenen lombardischen Architekten bis 1524 vollendet, in der Gesamtanlage ein treffliches Beispiel des Bramantestiles; Tambur und Kuppel, beide viel zu schmächtig, sind später aufgeführt.

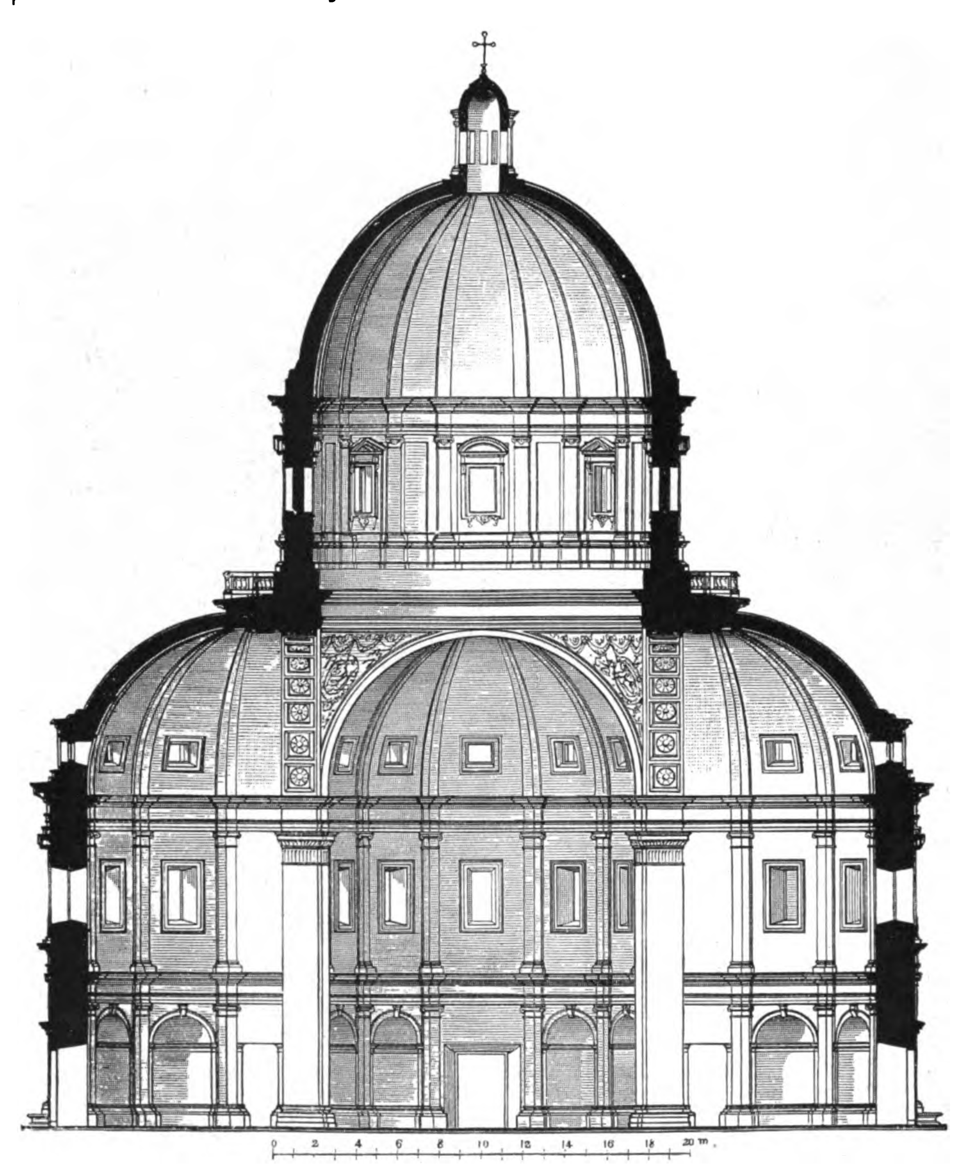
Antonio da Sangallo. Neben Bramante wirkte in Rom eine stattliche Künstlerschar. Die großen Bauunternehmungen Julius' II. und Leos X. lockten zahlreiche Architekten heran. Aus Verona kam der greise Fra Giocondo, aus Florenz Giuliano da Sangallo (S. 57)



193. **Bramante. Hof von S. Maria della Pace in Rom**

Des letzteren Neffe, Antonio da Sangallo der Jüngere, lebte seit 1503 in Rom. Er gehört zu den am meisten beschäftigten Meistern nicht nur im Fache des Palast- und Kirchenbaues, sondern auch im Festungsbau. Sein Hauptruhm knüpft sich an den nach seinem Tode 1546 von Michelangelo vollendeten Palast Farnese (Abb. 195). Es ist der stolzeste unter den römischen Palästen dieser Epoche, des großen Bauherrn Paul III., der ihn schon als Kardinal begonnen hatte, würdig. In der Fassade ist auf Gliederung durch Pilaster oder Halbsäulen verzichtet. Die Fenster sind zu eng aneinander gerückt, die Geschosse zu gleichwertig, wobei freilich die Erhöhung des Obergeschosses durch Michelangelo zu berücksichtigen ist. Von diesem rührt auch das bedeutend betonte Mittelfenster über dem Portal her. Ein schönes, durch Säulen gegliedertes und mit kassettierter Tonnenwölbung gedecktes Vestibül bereitet auf den feierlichen Eindruck des Hofes vor. Hier offenbart sich die neue, von jetzt ab herrschende römische Gravitas; an Stelle der Säule ist überall der Pfeiler mit Halbsäule verwendet, den bereits Bramante im Hof der Anima gebraucht hat. Antonio Sangallo nahm sich das antike Marcellus-Theater zum Vorbild, indem er sich im Erdgeschoß der dorischen, im Mittelgeschoß der ionischen Ordnung bediente. Auch dieses sollte nach seinem Plan offen bleiben, das dritte aber, mit korinthischen Pfeilern, geschlossen werden. Als Michelangelo die Fortführung übernahm, schloß er das Mittelgeschoß und führte das dritte völlig willkürlich aus, indem er Pfeilerbündel zur Gliederung verwendete und die Fenster phantastisch dekorierte. Von ihm aber stammt dann auch das vorher durch ein Holzmodell erprobte Kranzgesims der Fassade her (Abb. 196), welches als das schönste in Rom gilt.

Peruzzi. Nahe an Bramante reicht Baldassare Peruzzi aus Siena (1481—1536). Zahlreiche Bauten in seiner Heimat werden ihm zugeschrieben. Im Auftrage seines Landsmannes Agostino Chigi soll er seit 1509 nach Vasari in Rom am Tiber eine Villa, die nachmals sogenannte Farnesina (Abb. 197), erbaut haben, wogegen man neuerdings aus stilkritischen Gründen an Raffael als Urheber gedacht hat. Nur aus wenigen Hallen und Ge-

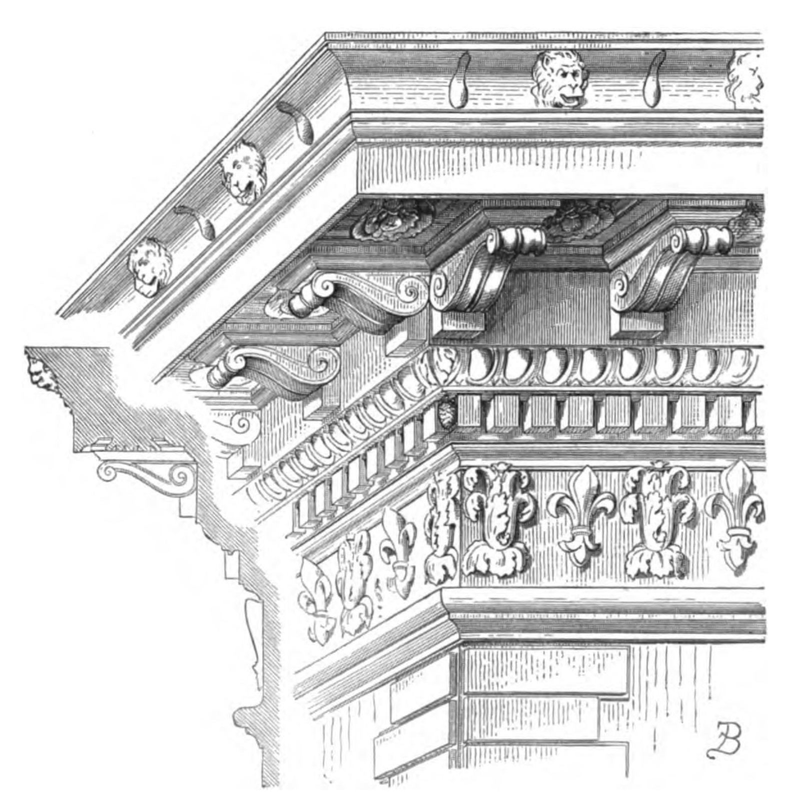


194. Cola da Caprarola. Madonna della Consolazione in Todi (Querschnitt)

mächern besteht das zweistöckige, in Mittelbau und vorspringende Flügel gegliederte Lusthaus; maßvoll, wie die Zahl und Größe der Räume, ist auch der äußere Schmuck entworfen, und dennoch, ja gerade deswegen kann man kaum eine andere Anlage nennen, die besser ihrem Zwecke entspräche und zu einem feinen, vornehmen Lebensgenusse deutlicher aufforderte. Durch geschickte Ausnutzung des beschränkten und winkeligen Raumes ist der Palazzo Massimi alle Colonne berühmt, von malerischer Wirkung sein innerer Säulenhof; Peruzzis letztes Lebenswerk. Bis nach Oberitalien erstreckte sich seine Wirksamkeit. In Bologna, wohin er 1522 berufen wurde, um ein Modell der Fassade von San Petronio zu entwerfen, und namentlich in Carpi, wo sich unter der Herrschaft des Grafen Alberto Pio ein reges Kunstleben entfaltete, werden zahlreiche Bauten (der als zentraler Kuppelbau, wie ursprünglich St. Peter, gedachte Dom zu Carpi) auf ihn zurückgeführt.



195. Palazzo Farnese, Rom

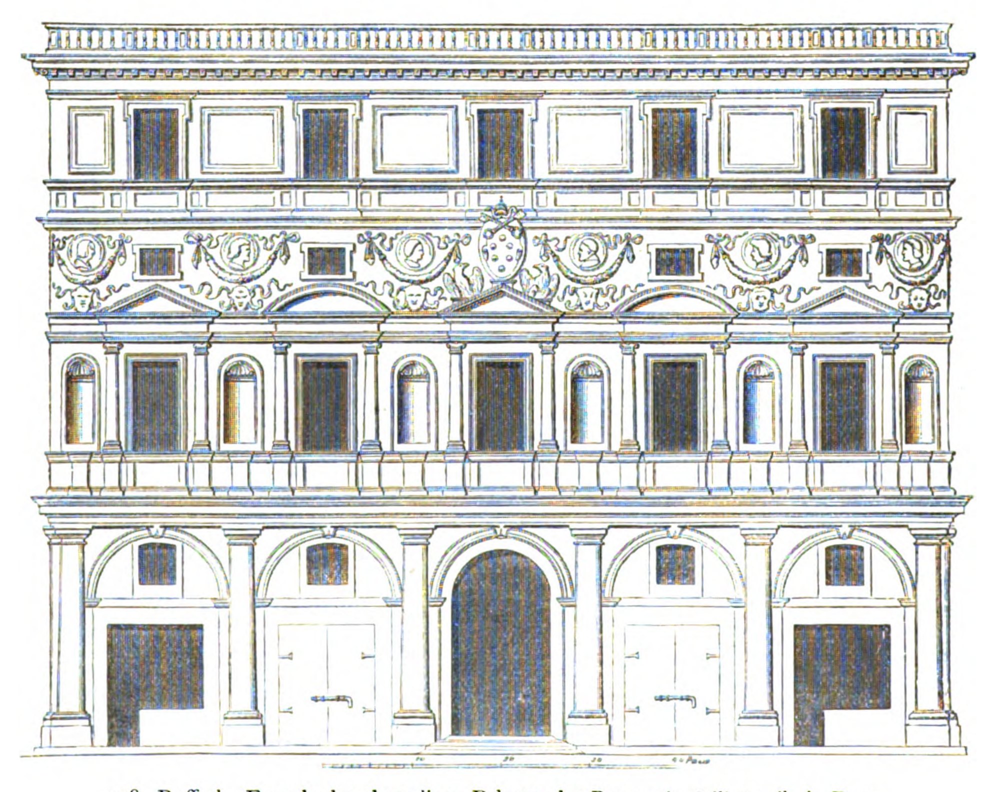


196. Michelangelo. Kranzgesims des Palazzo Farnese in Rom

Raffael. Aus dem jüngeren, von Bramante abhängigen Geschlechte ist zunächst Raffael zu nennen, Bramantes Landsmann, auch sein Nachfolger in dem Amte am Petersbau. Mit den römischen Palastbauten Raffaels ist das Schicksal nicht gerade glimpflich umgegangen. Der Palast des Branconio dall' Aquila hat sich nur in einer Zeichnung (Abb. 198) erhalten, der Palast Vidoni Caffarelli durch Umbauten seine ursprüngliche Form verloren. Trotzdem läßt sich Raffaels Stellung als Architekt genau begrenzen. Auf dem Totenbette hatte

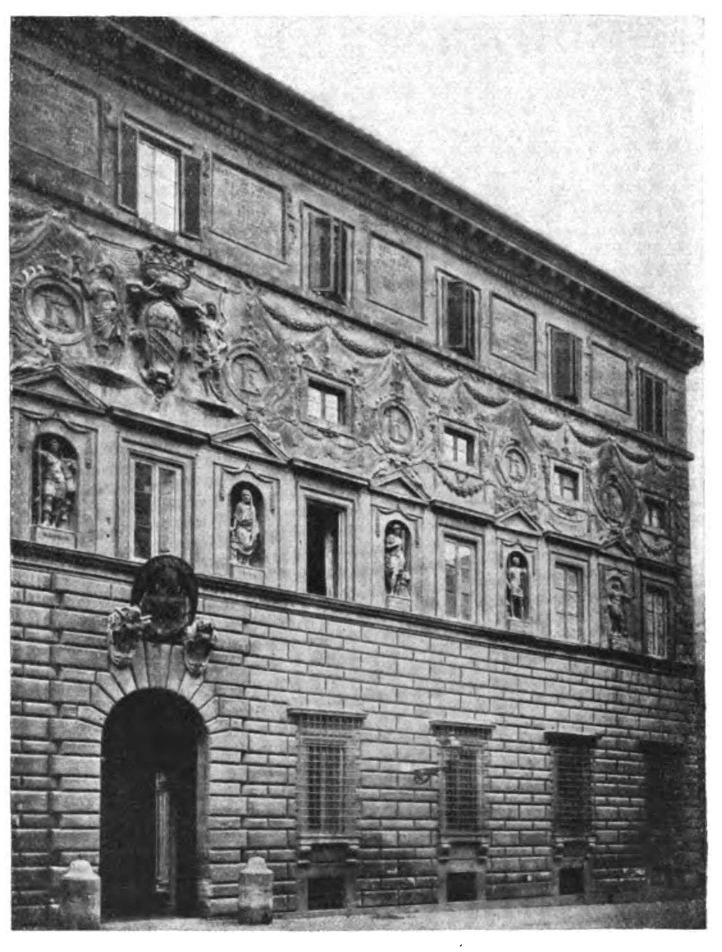


197. Baldassare Peruzzi. Villa Farnesina in Rom



198. Raffael. Fassade des ehemaligen Palastes des Branconio dall' Aquila in Rom

ihn Bramante als seinen wahren Erben dem Papste empfohlen. Als Erbe und Schüler Bramantes tritt er nicht nur in der kleinen Kuppelkirche S. Eligio degli Orefici entgegen, zu welcher er 1509 den Plan entwarf, und in der Chigikapelle in S. Maria del Popolo, gleichfalls einem Kuppelbau auf quadratischer Grundlage, sondern auch in den architektonischen Hintergründen, mit welchen er seine Wandgemälde schmückte. Raffaels Tätigkeit bedeutet den engsten Anschluß an Bramante, keine selbständige Weiterentwickelung des Bramantestils. Wir lernen dadurch die Ideale, welchen man in Bramantes Umgebung nachging, genau kennen. Für kirchliche Anlagen schwebte der zentrale Kuppelbau, gegen früher freier, harmonischer gegliedert, den Zeitgenossen als erwünschtes Ziel vor Augen. Den Palastbauten lag ein zweifacher Typus zu Grunde.



199. Palazzo Spada in Rom

Bei dem einen wurde besonders der plastische Schmuck der Fassade betont: Kranzgewinde und Statuen in Nischen belebten die Wand; die altheimische Fassadenmalerei wurde, dem monumentalen Geiste der Hochrenaissance entsprechend, in eine plastische Dekoration umgewandelt. Außer dem Palazzo Branconio dall' Aquila bietet der Palazzo Spada (Abb. 199), ein Menschenalter später dekoriert und deshalb schon gröber in der Wirkung, ein gutes Beispiel dieser Richtung.

Strenger und einfacher erscheint der andere Typus. Das Erdgeschoß, wie bisher in wirklicher oder scheinbarer Rustika ausgeführt, zeigt eine reichere Gliederung; im Oberstock treten Halbsäulen an die Stelle der Pilaster, die Fenster werden von Säulen oder Pilastern eingefaßt und mit Gebälk und einem geraden (bald auch stumpfwinkligen oder im Stichbogen geführten) Sturz darüber ausgestattet. Quadern säumen in den Fällen, wo die Fassaden verputzt sind, wenigstens die Ecken ein. Durchgängig bleibt aber die Rücksicht auf harmonische Verhältnisse, auf eine wirksame Abstufung der Stockwerke maßgebend.

Das durch mächtige Verhältnisse und starkes Relief bewirkte Vorherrschen der Fensterarchitektur tritt namentlich an dem nach Raffaels Plänen (nur zum Teil) ausgeführten

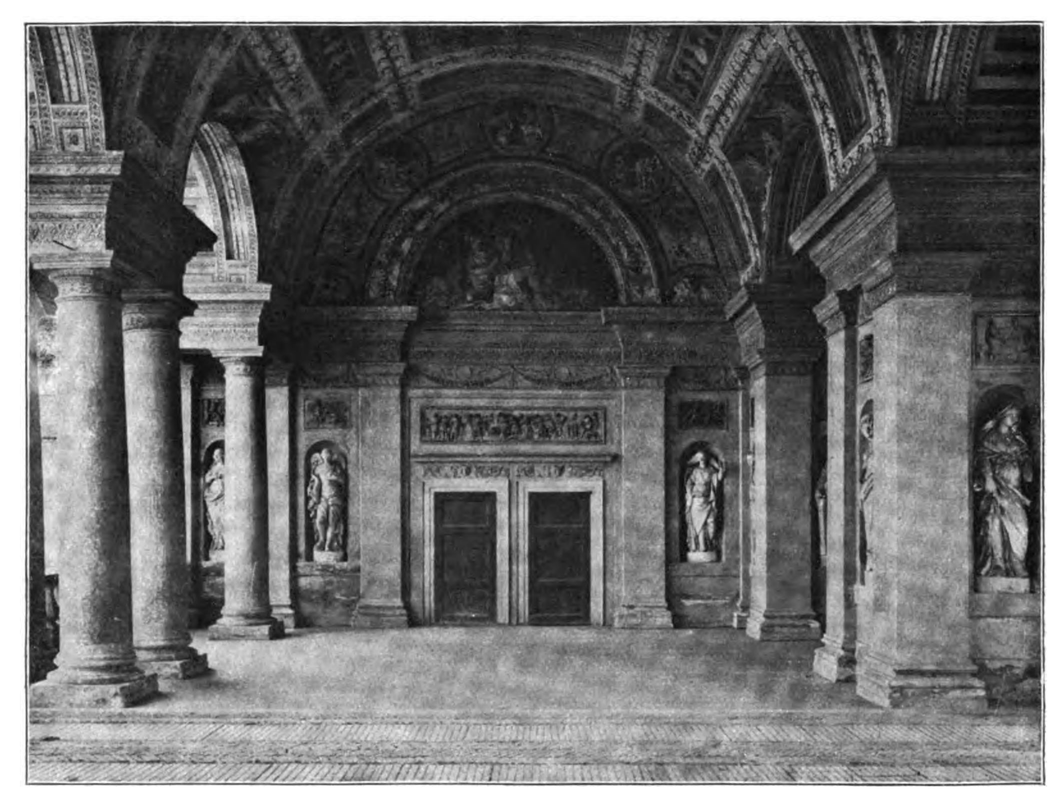


200. Raffael. Palazzo Pandolfini in Florenz

Palazzo Pandolfini in Florenz (1520) zu Tage, dessen Erdgeschoß, von der florentinischen Regel abweichend, dem Obergeschoß ähnlich ausgebildet ist (Abb. 200). Die Fenster, oben zwischen Halbsäulen, unten zwischen Pilastern, haben abwechselnd runde und geradlinige Giebel, eine der spätrömischen Architektur entlehnte, bis dahin nur an Kirchen üblich gewesene Verdachung. Als sie 1520 Baccio d'Agnolo an seinem Palazzo Bartolini (gegenüber von S. Trinita in Florenz) anstatt der geraden Fensterstürze angebracht hatte, wurde er in Spottversen verhöhnt.

Giulio Romano. Auch Raffaels bester Schüler, Giulio Romano, trat als Architekt auf. Nach dem Entwurfe seines Meisters begann er bei Rom für den Kardinal Giulio de' Medici ein Landhaus (Villa Madama), welches, wenn vollendet, das Muster eines reichen, für die Aufnahme eines großen Gefolges eingerichteten Landsitzes geworden wäre. Bogenhallen mit Nischen zur Seite, Terrassen, Höfe, alles groß, aber mehr in die Breite als in die Höhe angelegt, die Architektur durch eine üppige Dekoration belebt, erhoben sich mit trefflicher Benutzung des Terrains auf dem Abhange des Monte Mario. Auch im heutigen Zustande der gänzlichen Verwahrlosung bildet die Anlage ein bedeutendes Beispiel der großen Baugesinnung der Epoche; den Zeitgenossen erschien sie vorbildlich. In Mantua, wohin Giulio Romano 1524 übersiedelte, erbaute er vor der Stadt den Palazzo del Tè (Tejeto-Lindental) in Rustika mit einer prächtigen offenen Halle gegen den Garten (Abb. 201) und ebenfalls außerhalb der Stadt die dreischiffige Kirche S. Benedetto mit einer achtseitigen Vierungskuppel. Auch bei dem Umbau des romanischen Domes bewies er unter bescheidenem Aufwand eine glückliche Hand.

Michelangelo. Selbständigen Geistes verfuhr Michelangelo, als er sich in den späteren Jahren seines Lebens der Architektur zuwandte. Er war nicht zum Baumeister erzogen worden, so wenig wie Raffael und Giulio Romano. Seine frühesten Leistungen, wie



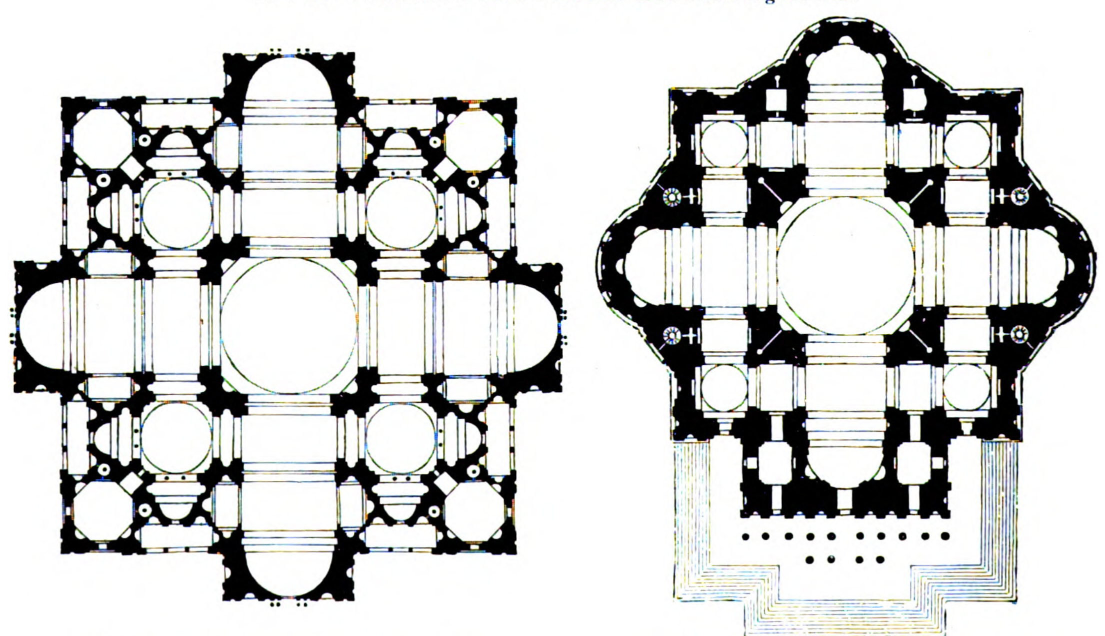
201. Giulio Romano. Gartenhalle des Palazzo del Tè in Mantua

die nicht ausgeführte Fassade von S. Lorenzo in Florenz, nahmen auch keine konstruktiven Kenntnisse in Anspruch. Es galt, ein architektonisches Prachtgerüste zur Aufnahme zahlreicher Statuen und Reliefs zu schaffen. Gebaut worden ist davon nichts (vgl. darüber S. 300). Auf seine Entwürfe geht auch der Bau der Bibliothek von S. Lorenzo, für Clemens VII. seit 1524, zurück; aber nur die Vorhalle dazu hat er selbst ausgeführt, ohne sie jedoch zu vollenden. Hier sind nun jene viel getadelten architektonischen Willkürlichkeiten bereits genugsam zu finden: das Vor- und Rücktreten der Wandteile, doppelte Säulen in kastenartigen Vertiefungen eingeschlossen, barocke Blindfenster; dazu die in drei Abteilungen gegliederte, oben zu einer Stufenfolge sich vereinigende, beängstigende Treppe (diese erst nach 1559 mit Hilfe eines kleinen Modells ausgeführt). Aber dieser Raum bereitet doch auf die unermeßliche Wirkung des tiefen, auf Pfeilern ruhenden Saales vor, dessen geschnitzte Holzdecke auf Entwürfe des Meisters zurückgeht. Von dem Bau der Grabkapelle bei San Lorenzo wird in anderem Zusammenhang zu sprechen sein.

Auch angesichts seiner römischen Werke (seit 1534), wie der Pläne zu den Kapitolinischen Bauten, zur Vollendung des Palazzo Farnese (S. 203), zum Umbau der Diokletianischen Thermen, darf man die Behauptung aussprechen, daß wesentlich die Disposition, die Feststellung der Verhältnisse, die Bestimmung der Maße, das Erfinden und Komponieren seine Sache war, wobei sein Sinn für das Mächtige und Gewaltige, eine Kunst, die einzelnen Glieder und Formen — freilich zuweilen auf Kosten ihrer selbständigen Schönheit — zu einer ergreifenden Gesamtwirkung zu stimmen, zu vollster Geltung kam. Der Eindruck, den der Kapitolsplatz heute macht, beruht doch im wesentlichen auf Michelangelos Anordnung



202. Die Vorderansicht der Peterskirche nach Michelangelos Plan

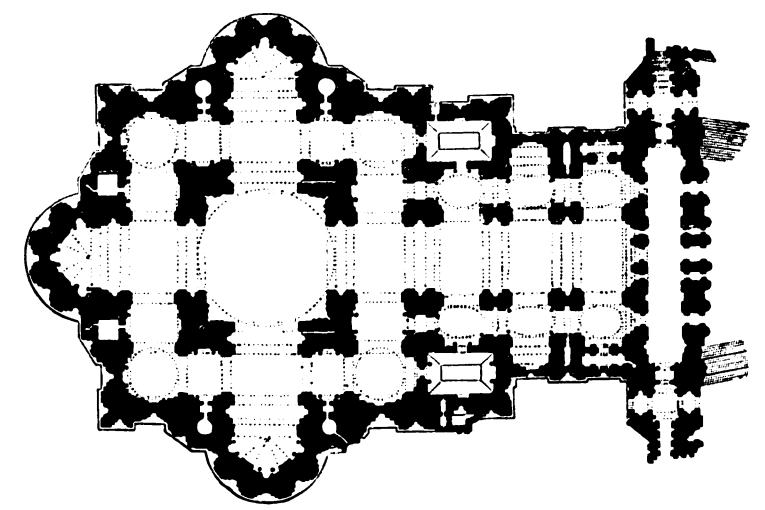


203. Bramantes Grundriß der Peterskirche

204. Michelangelos Grundriß der Peterskirche



(seit 1536). Er hat zuerst die natürlichen Bedingungen des Geländes zu nützen gewußt und den Zugang auf breiter Treppe eröffnet; er hat zu dem schon vorhandenen Konservatorenpalast das Gegenstück geplant und für beide Paläste die großartig einheitliche äußere Erscheinung vorgesehen, die die zweigeschossigen Bauten mit einer stolzen Pilasterordnung gliedert. Ihre leise konvergierenden Fassaden führen das Auge zur Fassade des Senatorenpalastes, dessen Bedeutung durch die Anlage der doppelarmigen Treppe herausgehoben wurde. Mag wiederum manches Detail den Puristen verletzen, anderes durch unverständige Ausführung verdorben worden sein: all das verhindert nicht, daß hier ein Ganzes aus vollem Guß entstand, eine städtebauliche Anlage von vorbildlicher Geschlossenheit des Eindrucks. — Aus seiner Spätzeit (1561) stammt endlich der Entwurf für die Porta Pia. Mehr noch als sonst spottet das Einzelne der Regel; unerhörte Kühnheiten sind angewandt, wie unter dem Dreiecksgiebel über dem Durchgang die nach innen sich aufrollenden Voluten, zwischen denen ein Laubkranz hängt; den Mauerkern rechts und links schmücken Fenster, denen der



205. Grundriß der gegenwärtigen Peterskirche in Rom

Bibliothek verwandt, und darüber Mezzaninblenden; eine bedeutende Schattenwirkung, für das weithin sichtbare, die Straßenflucht abschließende Tor wichtig, ist angestrebt und erreicht. Das alles greift über das Kunstwollen der Hochrenaissance weit hinaus.

Eine auch die konstruktiven Aufgaben umfassende Tätigkeit hatte für ihn begonnen, als er, siebzigjährig, 1546 das Amt des Baumeisters an der Peterskirche übernahm.

Die Peterskirche. Schon im 15. Jahrhundert, unter dem Pontifikate Nikolaus V., war der Plan zu einem Neubau der alten Basilika gefaßt, und durch Bernardo Rossellino mit der Erneuerung des Chores begonnen worden (1452—54). Zwei Jahrzehnte später, unter Paul II., wurde die Arbeit weitergeführt, dann ruhte das Werk, bis es Julius II. 1506 wieder in Angriff nahm. Bramante entwarf eine Reihe von Plänen, unter welchen der Entwurf eines Zentralbaues, in Form eines griechischen Kreuzes, mit abgerundeten Armen und gewaltiger Mittelkuppel (Abb. 203) ihm gewiß am meisten genügte, wie er auch noch heute die Bewunderung aller Bauverständigen findet. Auf diesen Kirchentypus hatte die Renaissance seit ihrem Anfange hingearbeitet; er sollte die moderne Architektur wieder auf die Höhe der antiken Kunst bringen.

Verwandte Anlagen hatte Bramante in der Lombardei kennen gelernt, einiges auch selbst angefangen. Doch scheint es nicht, daß dieser Entwurf ohne jeden Widerspruch

angenommen wurde, obgleich Bramante selbst noch mit der Errichtung der vier Kuppelpfeiler begann. Das Herkommen sprach für die Form des lateinischen Kreuzes, in diesem Fall um so mehr, als ein Teil des alten konstantinischen Bauareals von dem vorderen Kreuzarm nicht völlig bedeckt wurde; man versuchte also, sie an die Stelle der von Bramante entworfenen Zentralanlage zu setzen. So erklärt sich das Schwanken der aufeinanderfolgenden Baumeister zwischen den beiden Typen, und der endliche Sieg der älteren Form. Von Raffael, dem Nachfolger Bramantes, ist ein Plan überliefert, welcher dem Kuppelbau, an dem alle festhielten, ein Langhaus vorlegte; tatsächlich ausgeführt aber scheint unter seiner Bauleitung wenig zu sein. In den trüben Tagen, welche bald nach dem Tode Leos X. über Rom anbrachen, stockte der Bau, welchem jetzt Antonio da Sangallo der Jüngere und neben ihm Peruzzi vorstanden. Erst unter Paul III. (seit 1534) wurde durch Sangallo der Bau wieder aufgenommen, vorübergehend war wiederum Peruzzi bis zu seinem Tode (6. Januar 1536) daran mitbeteiligt. Sangallo fertigte ein genaues Modell (1539) der Kirche als mächtige Langhausanlage an, das Michelangelo als einen Rückfall in gotische Raumvorstellungen scharf kritisiert hat. Er vollendete den südlichen, baute den östlichen (vorderen) Kreuzarm und wölbte beide ein. Auf ihn geht auch die Anlage der vatikanischen Grotten — unter Benutzung des Fußbodens der alten Basilika — zurück, indem er den Boden der neuen Kirche um mehr als drei Meter erhöhte.

Als Michelangelo endlich nach Sangallos Tode das Amt des Baumeisters von S. Peter antrat (1547), kehrte er im wesentlichen wieder zu dem Plane Bramantes, dem er die größte Bewunderung zollte, zurück, nur daß er die Nebenräume strich und alles einfacher, größer, geschlossener zeichnete (Abb. 204). Dem vorderen Kreuzesarm legte er eine viersäulige Giebelhalle vor, der Kuppel ordnete er alle Teile des Baues unter (Abb. 202). Um deren Wirkung zu steigern, gab er auch die vier Ecktürme, die Bramante geplant hatte, auf; ihren kolossalen Maßstab suchte er durch vier kleinere Kuppeln recht sinnfällig zu machen — ein in Venedig vorkommendes, aus dem Orient stammendes Motiv —, von denen aber nur die beiden vorderen später durch Vignola ausgeführt worden sind. Noch bei seinen Lebzeiten wurde die Kuppel nach seinem Modelle begonnen; vollendet wurde sie 1588—90 durch Giacomo della Porta, der bis zu seinem Tode 1604 dem Bau der Kirche vorstand. Über dem Zylinder mit gekuppelten Säulen, welche nach Michelangelos Entwurf Statuen bekrönen sollten, erheben sich die überhöhte Schale und die Laterne. Von dem übrigen Bau geht noch auf Michelangelo die äußere Anordnung der hinteren Kirchenteile und bis zu einem gewissen Maße auch die Dekoration des inneren Raumes unter der Kuppel (Pilaster, Nischen) zurück.

Vier Jahrzehnte nach Michelangelos Tode wurde (seit 1607) durch Carlo Maderna der vordere Arm wieder verlängert, das lateinische Kreuz hergestellt und der Peterskirche die gegenwärtige Gestalt (Abb. 205) gegeben. Maderna hat auch die prachtvolle, in wahrhaft großen Verhältnissen empfundene Vorhalle geschaffen. Der kritische, auf das einzelne gerichtete Blick findet sowohl an der Dekoration des Innern (Abb. 206), z. B. der Marmorinkrustation, wie an der Fassade, welche nach Madernas Tode (1629) Lorenzo Bernini vollendete, vieles auszusetzen. Der Gesamteindruck bleibt trotzdem ein unaussprechlich großer, und was an der Fassade gesündigt wurde, hat die wirkungsvolle Kolonnade, gleichfalls ein Werk Berninis (1655—67, Abb. 207), großenteils wieder gutgemacht. Nur ging nach der Errichtung des Langhauses der Kuppel die triumphierende, alles beherrschende Haltung für immer verloren.

Die Nachwirkung Michelangelos. Selbst in der nicht durchaus befriedigenden Form, welche die Peterskirche schließlich angenommen hatte, übte sie auf die Phantasie der





206. Inneres der Peterskirche in Rom

späteren Künstlergeschlechter großen Einfluß. Die Vorliebe für Kuppelanlagen, das Zurückdrängen der Seitenschiffe, die Steigerung in den Maßen der Einzelglieder legen dafür Zeugnis ab. Hand in Hand mit der Bewunderung der Peterskirche ging die Verehrung für den Hauptmeister des Bauwerks, für Michelangelo. Ohne daß er eine eigentliche Bauschule begründet hatte, fühlte sich das jüngere Künstlergeschlecht unwiderstehlich von ihm angezogen und geneigt, ihm einzelne Züge abzulauschen und diese nachzuahmen. Freilich konnte Michelangelos eigentümliche Natur, auf Regeln abgezogen und mit einem rein verstandesmäßigen Studium der Antike verknüpft, keine lebendigen Früchte tragen. Das Berechnende, das Kalte, nach Effekten Strebende, das übertrieben Derbe kam gerade bei den jüngeren Architekten nur zu häufig zur Herrschaft. Giorgio Vasari, Bartolommeo Ammanati, Giacomo Barozzi, Galeazzo Alessi sind die Hauptvertreter der späteren Richtung. Giorgio Vasari (1511 bis 74), als Architekt kaum minder aktiv denn als Maler, hat wenigstens ein Bauwerk hinterlassen, das ihm stets zur Ehre gereichen wird, die Uffizien in Florenz. Es war ein reiner Zweckbau, zur Aufnahme zahlreicher Verwaltungsräume bestimmt; er gab ihm durch die herrliche Säulenhalle mit gradem Gebälk, die sich an der zum Arno führenden Schmalseite im Bogen öffnet, die schönste Gestalt (seit 1560). Bartolommeo Ammanati (1511—92) hat außer zahlreichen Bauten in Florenz, Rom und Lucca namentlich die Hofseite des Palazzo Pitti als Arkadenhof mit Rustikahalbsäulen gebaut, deren schwere Formen wenig befriedigen können; aber die Arnostadt hat er um ihre schönste Brücke, den Ponte S. Trinità, bereichert, die sich in drei Bogen von vollkommenem Ebenmaß über den Fluß spannt. Von Galeazzo Alessi aus Perugia (1512—72) stammt der Entwurf der Kirche S. Maria di Carignano in Genua, welche sich am stärksten an Michelangelos Plan der



207. Die Peterskirche in Rom, mit den Kolonnaden von Bernini

Peterskirche anlehnt (Abb. 208). Der Grundriß ein in ein Quadrat eingezeichnetes griechisches Kreuz; die Nebenkuppeln sind wegen der kleinen Dimensionen außen nicht als eigentliche Trabanten der Hauptkuppel behandelt, sondern nur leicht durch Laternen angedeutet. Von den vier geplanten Ecktürmen sind nur zwei ausgeführt worden.

Die Theoretiker: Vignola. Ungleich einflußreicher und für das Schicksal der neueren Baukunst bestimmender als Alessi war Giacomo Barozzi (1507—73), nach seinem Geburtsorte gewöhnlich nur Vignola genannt. Seine Regel der fünf Säulenordnungen und die sieben Bücher über die Architektur von dem gleichzeitigen Sebastiano Serlio (1475 bis



208. Galeazzo Alessi. S. Maria di Carignano in Genua

1552) aus Bologna bildeten für lange Zeit die Hauptquelle, aus welcher die Baumeister Europas ihre theoretischen Kenntnisse schöpften, denn sie wurden nicht lange nach ihrem Erscheinen in die wichtigsten europäischen Kultursprachen übersetzt. Vignola war aber keineswegs bloßer Theoretiker oder trockener Vitruvianer, so hoch er auch, wie alle Zeitgenossen, den alten Römer verehrte. Fassen wir nur seine drei Hauptwerke ins Auge, die Vigna di Papa Giulio vor der Porta del Popolo, das Schloß Caprarola bei Viterbo und die Kirche del Gesù in Rom, so erkennen wir, außer der Vielseitigkeit, eine kräftige Phantasie, welche selbständige Schöpfungen anstrebt, soweit es der fast übermächtige Einfluß seines großen Vorgängers zuließ. Bei den Anlagen in der Vigna Giulia leitete er vorwiegend nur die Ausführung. Der Bauherr selbst und mannigfache Künstlerkräfte, wie Vasari, der sich die Erfindung des Ganzen zuschreibt, und Ammanati, hatten an den noch ganz im

Geiste der guten Renaissance entworfenen Schmuckbauten großen Anteil. Von besonderem Reiz ist hier die im Halbkreis erbaute Hofseite mit Säulenhalle und die in einem zweiten Hof gelegene Badanlage. Im Schlosse Caprarola versuchte Vignola erfolgreich, ein festes Kastell in reiche Renaissanceform zu kleiden. Der fünfseitig angelegte, mit Bastionen versehene Bau hat als Mittelpunkt einen kreisrunden, von Arkaden eingeschlossenen Hof. Die architektonische Gliederung des Hofes und die reiche Dekoration der Gemächer durch Taddeo Zuccaro nach einem von Annibale Caro aufs genaueste festgelegten literarischen Programm weisen darauf hin, daß die fürstlichen Bewohner hier nicht bloß Sicherheit, sondern auch glänzenden Lebensgenuß fanden.

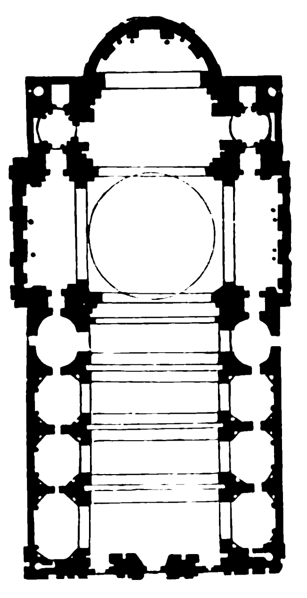
Vignolas wichtigste Tat war der Entwurf der Jesuitenkirche (1568). Den einschiffigen Kirchen, welche auch schon in früheren Zeiten häufig errichtet wurden, leistete das antiquarische Studium großen Vorschub. Leon Battista Alberti berief sich bereits, als er die Kirche S. Andrea in Mantua (S. 56) einschiffig entwarf, auf das Muster der Alten. Jetzt kam noch die kirchliche Stimmung der Gegenreformation, das Streben, den Kultus sinnlich ausdrucksvoller zu gestalten, fördernd hinzu. Ein ähnlicher Vorgang, wie er im Kreise der allgemeinen Bildung in Italien seit der Mitte des Jahrhunderts bemerkt wird, vollzog sich auch auf dem Gebiete der Architektur. Grundanschauungen des Mittelalters hatten sich vielfach siegreich erwiesen; der klassische Formalismus behauptet aber doch als äußerer Schmuck sein Recht. Der neue Kirchentypus nähert sich gleichfalls durch die Betonung des Langhauses der mittelalterlichen Kirchenanlage und bricht mit dem Ideale der reinen Renaissance, dem zentralen Kuppelbau. Als Schmuckstück behält er aber die Kuppel bei, nur daß er sie an das Ende des Langhauses versetzt. Noch andere Eigenschaften kennzeichnen den neuen Kirchenstil. Die Seitenschiffe verkümmern zu Kapellen, die Hauptwirkung konzentriert sich auf das breite und hohe tonnengewölbte Mittelschiff, auf welches der Kuppelraum folgt. Die Fenster werden in das Tonnengewölbe eingeschnitten, bilden sogenannte Ohren; die Kapellen bleiben dunkel, die höchste Lichtwirkung sammelt sich im Kuppelraum: eine bedeutsame Akzentuierung der Beleuchtung ist somit erreicht. Die turmlosen Kirchen gewinnen eine mehr geschlossene Gestalt; die Dekoration, ähnlich wie in Prachtsälen, packt eindringlicher das Auge; alle Eindrücke umpfangen den Eintretenden mit gesammelter Kraft. Nicht nur der prunkvolle Dienst am Altar, auch die Predigt, der Gesang, die Musik werden besser genossen; denn eine gute akustische Wirkung wird von nun an gleichfalls von einer Kirchenhalle verlangt.

Vignolas Kirche del Gesù (Abb. 210) wurde der Ausgangspunkt für die Baubewegung des folgenden Zeitalters (Jesuitenkirche) und nicht zuletzt darin liegt ihre außerordentliche Bedeutung. Dieser Bau, als Mutterkirche des sieghaft aufsteigenden Ordens, mußte schon dadurch vorbildlich wirken; aber auch, daß hier ein einschiffiger Bau in größten Verhältnissen geschaffen war, befruchtete die Phantasie der Folgezeit. Eine Fassade erhielt die Kirche dann von Michelangelos Schüler und Nachfolger am Petersdombau, Giacomo della Porta, nach eigenem Entwurf (1575, Abb. 209), nicht mehr nach dem von Vignola. Als Doppelgeschoß, mit bemerkbarem Übergewicht des Untergeschosses, baut sie sich auf, von Halbsäulen und Pilastern gegliedert und von einem Giebel gekrönt; Felder und Nischen beleben die Wand. Aber die Fassadenfenster und Eingänge haben keinen besonders kirchlichen Charakter, sie schließen sich vielmehr der bei Palästen üblichen Anordnung an. Denselben Charakter hat Giacomos Fassade von S. Maria ai Monti (1580), und schon seine frühere, S. Caterina de' Funari (1563), läßt etwas davon erkennen, freilich schüchtern, so daß man noch an Bramante erinnert wird. Ein deutliches Fortschreiten zum ausgesprochenen



209. Giacomo della Porta. Kirche del Gesù. Fassade. Rom

Barockstil zeigt uns demnächst die Fassade von S. Susanna, das erste und zugleich beste Werk Carlo Madernas (1603): klar in dreifacher Abstufung gegliedert, wie die Fassade Portas, aber noch kräftiger (vgl. Bd. IV, Abb. 310). Der Ausdruck nimmt an Stärke nach der Mitte zu (Pilaster, Halb- und Dreiviertelsäulen); außer den Nischen noch Schmuckteile, die Porta wegließ, und sogar noch reichlicher als in Vignolas Fassadenentwurf für Gesù. Das Ganze wirkt fröhlich und festlich, noch ohne Übertreibung und Ausschweifung, die bald folgen sollten (Bernini und Borromini).



210. Grundriß zu Abb. 209

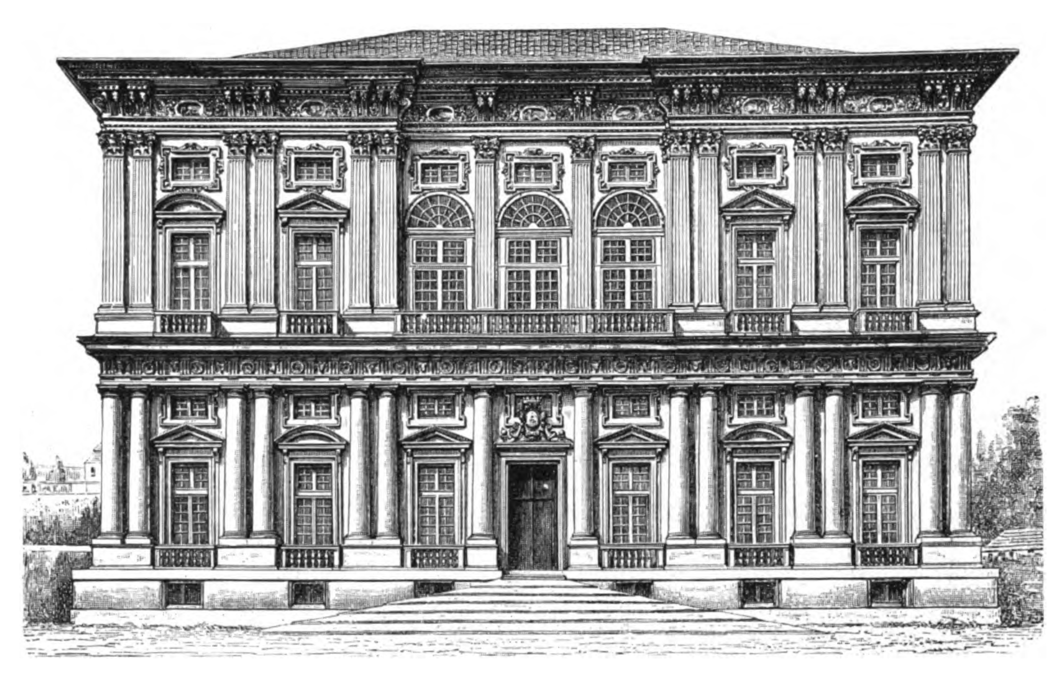
Von den Villen am Ausgang der Hochrenaissance wurden die Vigna di Papa Giulio und Schloß Caprarola schon genannt. Vignola hat auch die malerische Anlage der Orti Farnesiani auf dem Palatin in vierfacher Abstufung geschaffen; die Baulichkeiten sind so gut wie ganz den neueren Ausgrabungen zum Opfer gefallen. Im Garten des Vatikans hat Pirro Ligorio die jetzt den Päpsten als Sommerhaus dienende Villa Pia gebaut (1560), mit Vorpavillon

und zwei Eingangshallen. Mit seinem Namen ist auch die gefeiertste aller Villen verbunden, Villa d'Este bei Tivoli (seit 1549). Das unvollendete Casino gering; die von der Natur gegebenen Bedingungen aber — das stark ansteigende Terrain und die Fülle des Wassers — sind glänzend ausgenutzt, um einen jedem unvergeßlichen Eindruck zu schaffen. Die übrigen berühmten Villen Roms und der Umgebung (Borghese, Medici, Aldobrandini usw.) gehören alle der Folgezeit an. Unter schwierigen Bedingungen wurde in Florenz der bedeutende hinter dem Palazzo Pitti gelegene Giardino Boboli schon unter Cosimo I. begonnen. Die Bildhauer Tribolo und Gian Bologna und der Architekt Buontalenti haben an der Ausgestaltung dieser großzügigen architektonischen Anlage mitgewirkt.

Oberitalien. Genua. Neben Rom treten die toskanischen Städte in den Hintergrund. Italiens Hauptstadt lag zu nahe, als daß sich ein selbständiges Kunstleben in ihnen hätte entfalten können. Anders in Oberitalien, wo auch im 16. Jahrhundert eine rege künstlerische Tätigkeit herrschte, der Anschluß an die Hauptströmung nicht den Verzicht auf alle und jede Eigentümlichkeit bedeutete. Die beiden großen Seestädte an der West- und Ostküste, Genua und Venedig, hatten zwar an politischer Macht bereits erhebliche Einbußen erlitten; das Sinken war aber nicht so jäh, wie in Florenz und Siena, daß es einen unmittelbaren Verfall der Lebenskraft zur Folge hatte. Der im Laufe der Jahrhunderte durch den Handel erworbene Reichtum bot gerade jetzt die Mittel zu üppigem Lebensgenusse und reizte zu glänzenden Hausanlagen. Die Mehrzahl der genuesischen Paläste, welche Rubens so sehr entzückten, daß er die Mühe einer sorgfältigen Aufnahme nicht zu groß fand, wurde im Laufe des 16. Jahrhunderts errichtet. Die pomphaften Treppenanlagen, die Schönheit der perspektivischen Durchblicke und die wirkungsvolle Ausnutzung des beschränkten Terrains zeichnen sie vorzugsweise aus. Galeazzo Alessi (S. 213) steht mit dem Bergamasken Giovanni Battista Castello († 1569) an der Spitze der Architekten, welche Genua zur »stolzen« Stadt Italiens gemacht haben. Alessis römische Schule sieht man den Detailformen, den gekuppelten dorischen Säulen, den Fenstergiebeln an (Abb. 211). Verfolgt man aber ganze Straßenfluchten, durchschreitet man z. B. die jetzt Via Garibaldi genannte Via Nuova, »die Straße der Könige«, welche wesentlich Alessi ihre Schönheit verdankt, so erkennt man alsbald viele gemeinsame, nur Genua eigentümliche Züge und bemerkt, wie trefflich diese Architektur den örtlichen Verhältnissen angepaßt wurde. Die engen Straßen und der ansteigende Boden hinderten die Entwickelung der Fassaden in monumentalem Sinne, schränkten überhaupt die äußere Architektur ein, zwangen, den Hauptnachdruck auf die reichere Gliederung des Inneren zu legen. Erst wenn man in der Eingangshalle steht, die breite Rampentreppe vor Augen hat und die mannigfachen Durchblicke genießt, gewinnt man den Eindruck der Großräumigkeit. In Rom, überhaupt in Mittelitalien, findet man häufig das entgegengesetzte Verhältnis.

Dem Stil der Paläste sind die herrlichen Villen, die einst zahlreich die Stadt umgaben, nahe verwandt; sie zeigen den gleichen Geist eines verfeinerten Lebensgenusses und denselben Sinn für heiter-gefällige Pracht. Hier war der große Andrea Doria vorangegangen, als er draußen vor der Stadt seinen landhausähnlichen Palast baute (1529 vollendet). Nicht die Architektur spricht das entscheidende Wort, sondern die Anlage im Ganzen, die trotz schwerer Einbuße durch moderne Straßenanlagen einen unzerstörbaren Zauber ausübt. Mehrere Terrassen führten zum Meer hinab, eine breite Doppeltreppe leitet zum Palast, der sich in seiner Gartenfassade mit einer in zwei Flügel vorspringenden Loggia einladend öffnet. Die glatten Mauerflächen des Hauptgeschosses waren reicher Malerei vorbehalten. Als Architekt gilt der Florentiner Montorsoli, Michelangelos Gehilfe. Die bedeutendsten Villen





211. Galeazzo Alessi. Palazzo Scassi (Imperiali) in S. Pier d'Arena bei Genua

der Folgezeit sind wiederum von Alessi und Castelli erbaut. Die offene Lage gestattete hier eine großzügige architektonische Behandlung der Fassade. Die anderen Bedürfnisse machten im Innern die großartige Treppenanlage entbehrlich; dafür ist im Hauptgeschoß gern ein Hauptsaal, nicht selten von kolossalen Dimensionen, untergebracht. Eine Mittelloggia gibt Gelegenheit, sich des Anblicks der Gärten zu erfreuen, aber auch elegante Eckloggien kommen vor (besonders köstlich an Villa Paradiso, San Francesco d'Albaro). Von den herrlichen Gartenanlagen ist unberührt wohl keine erhalten. Hier wurden beide Möglichkeiten ausgenutzt; entweder ist die Villa auf dem höchsten Punkt gelegen, wie es Villa Pallavicini delle Peschiere zeigt, oder sie liegt unten am Fuße des sanft ansteigenden Gartens, wie Villa Scassi. Stets aber geht die Anlage des Gartens mit seinen Terrassen, Fontänen, Laubengängen von der Villa als Anfangs- oder Endpunkt aus.

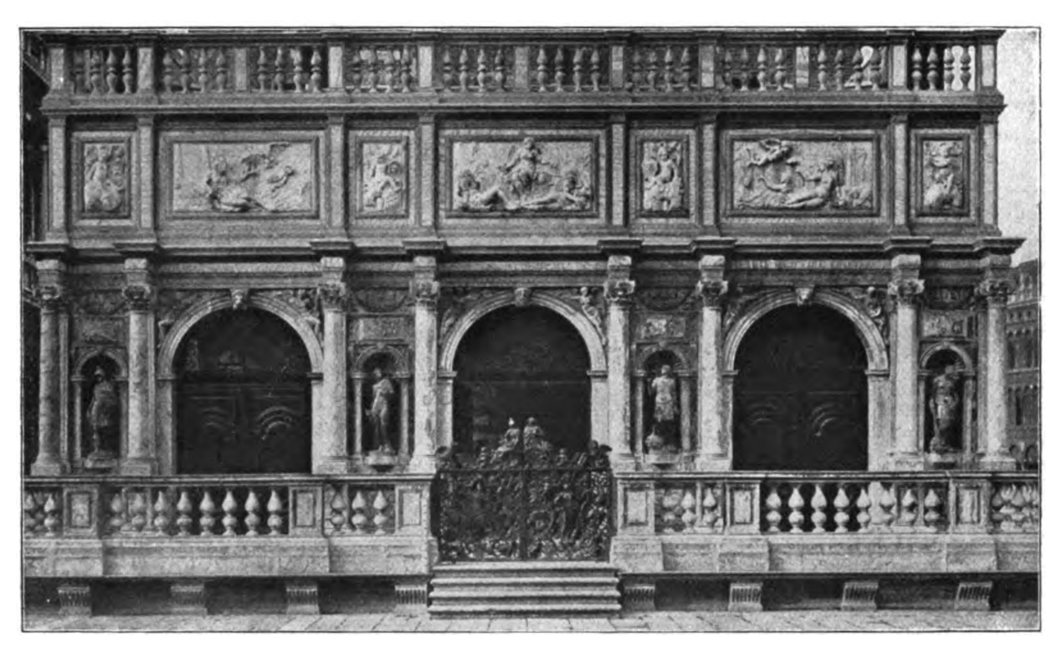
Oberitalien. Venedig. Jacopo Sansovino. Auch die Architektur Venedigs ist durch die örtlichen Verhältnisse bedingt. Der Stil wechselt, der Typus bleibt. Doch schloß sich die Lagunenstadt sowenig wie das venezianische Festland von der Baubewegung aus, welche das übrige Italien durchströmte. In den Werken Falconettos (1468—1534) in Padua, und in denen des Michele Sanmicheli (1484—1559) in Verona klingen einzelne Formen, welche den Bramantestil kennzeichnen, deutlich an. Der örtliche Einfluß zeigt sich vor allem in der Vorliebe für offene Hallen im Erdgeschoß und für große Bogenfenster im Oberstocke. Die künstlerische Individualität hat in Oberitalien noch einen freien Spielraum. Die Art und Weise, wie Sanmicheli in seinen Veroneser Palästen Bevilacqua (Abb. 212), Pompei und Canossa die Rustika verwendet, weist deutlich auf die Festungs- und Torbauten hin, welche den Künstler in Verona und Venedig beschäftigten und seiner Phantasie die wuchtig schweren Formen zuführten. Zugleich aber gelingt es ihm in seinen Toren in Verona — die wichtigsten Porta Nuova und Porta Palio —, das Schwere zu überwinden und die Schönheit des dorischen Systems mit dem trotzigen Charakter des



212. Sanmicheli. Palazzo Bevilacqua in Verona

Festungsbaues glücklich zu verbinden. Im Bramantestil hat er die köstliche Kapelle Pellegrini bei San Bernardino erbaut. Hier sind die antiken Zierformen in besonders anmutiger Weise von ihm angewandt. Venedig dankt ihm den großartigsten Palast im reinen Hochrenaissancestil, den Palazzo Grimani, gleich ausgezeichnet durch die klassische Behandlung der Säulenordnungen, wie die mächtigen Fenster im Hauptgeschoß und die edle Halle des Erdgeschosses.

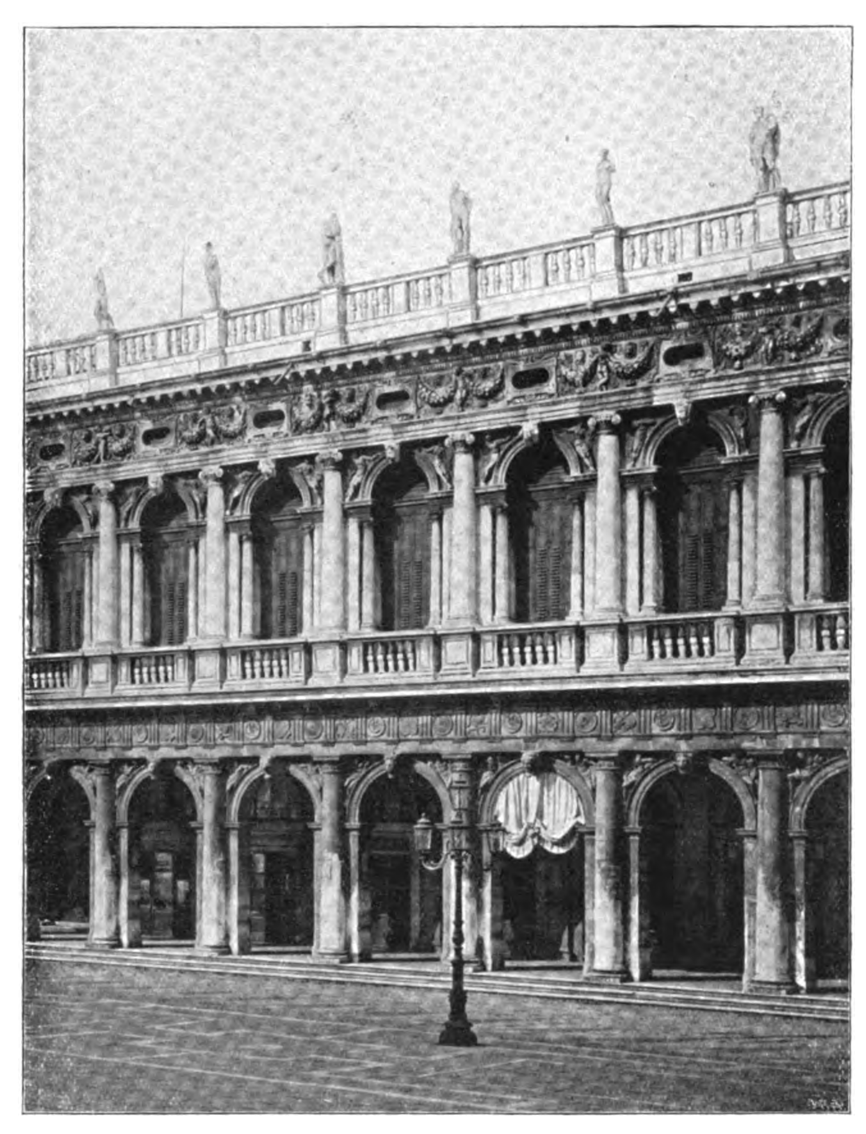
Auch Jacopo (Tatti) Sansovino (1486–1570), welcher erst in reiferen Jahren (1527) von Florenz und Rom nach Venedig übersiedelte und hier zu größtem Ruhme gelangte, konnte sich nicht völlig den venezianischen Einwirkungen entziehen. Mit der Kirche S. Salvatore, seit dem Jahre 1506 im Bau, endigt der ältere Stil der Lombardi; ihm schließen sich unmittelbar die Kirchen Sansovinos an (die bedeutendste S. Giorgio de' Greci, einschiffig) mit ihren Tonnengewölben und ihrer Kuppel. Doch sind es nicht so sehr die Kirchen, wie die Palastbauten und die Anlagen am Markusplatze, welche seinen Namen verherrlichen. Die durch den Sturz des Markusturmes 1902 beschädigte Loggetta (Abb. 213), ein bloßer Zierbau, macht natürlich keinen Anspruch auf monumentale Bedeutung, verdient aber immerhin Beachtung als Beweis, wie heimisch die dekorative Richtung in Venedig geworden war, und in welcher Weise Sansovino das Vorbild römischer Triumphbögen mit ihrem verkröpften Gebälk und ihrer Attika verwendete. Auch die 1536 begonnene Bibliothek (Abb. 214) verdankt dem plastischen Schmucke, den Figuren in den Zwickeln der Rundbögen, dem reichen Fries und der mit Statuen besetzten Dockengalerie (ein auch von Sanmicheli bei dem Palazzo Canossa verwendetes Motiv) ein gutes Teil ihrer Schönheit. Sie ist eigentlich nur eine Doppelhalle, aber wohl die glänzendste auf Erden, an



213. Jacopo Sansovino. Loggetta am Campanile in Venedig

welcher die Halbsäulen und Gesimse die gute römische Schule verraten; sie ist weiter aber eine der letzten als Ganzes gedachten Schöpfungen der Renaissance. Die Gliederung des Baus und die Maßverhältnisse bilden eine feste Einheit, an der nichts geändert werden darf, ohne daß die Gesamtwirkung beeinträchtigt wird. Davon legte, ohne es zu wollen, Vincenzo Scamozzi († 1616), der bekannte Verpflanzer der italienischen Renaissance nach Deutschland, Zeugnis ab, als er in den »neuen« Procurazien die Bibliothek Sansovinos wiederholte, aber ihr noch ein Stockwerk aufsetzte. Er hat dadurch die Wirkung verdorben, die Harmonie der Verhältnisse zerstört. Sansovinos Bibliotheksbau beherrschte noch lange die Vorstellung der venezianischen Architekten; die schönsten Paläste auch des folgenden Jahrhunderts (Pesaro, Rezzonico) legen davon Zeugnis ab.

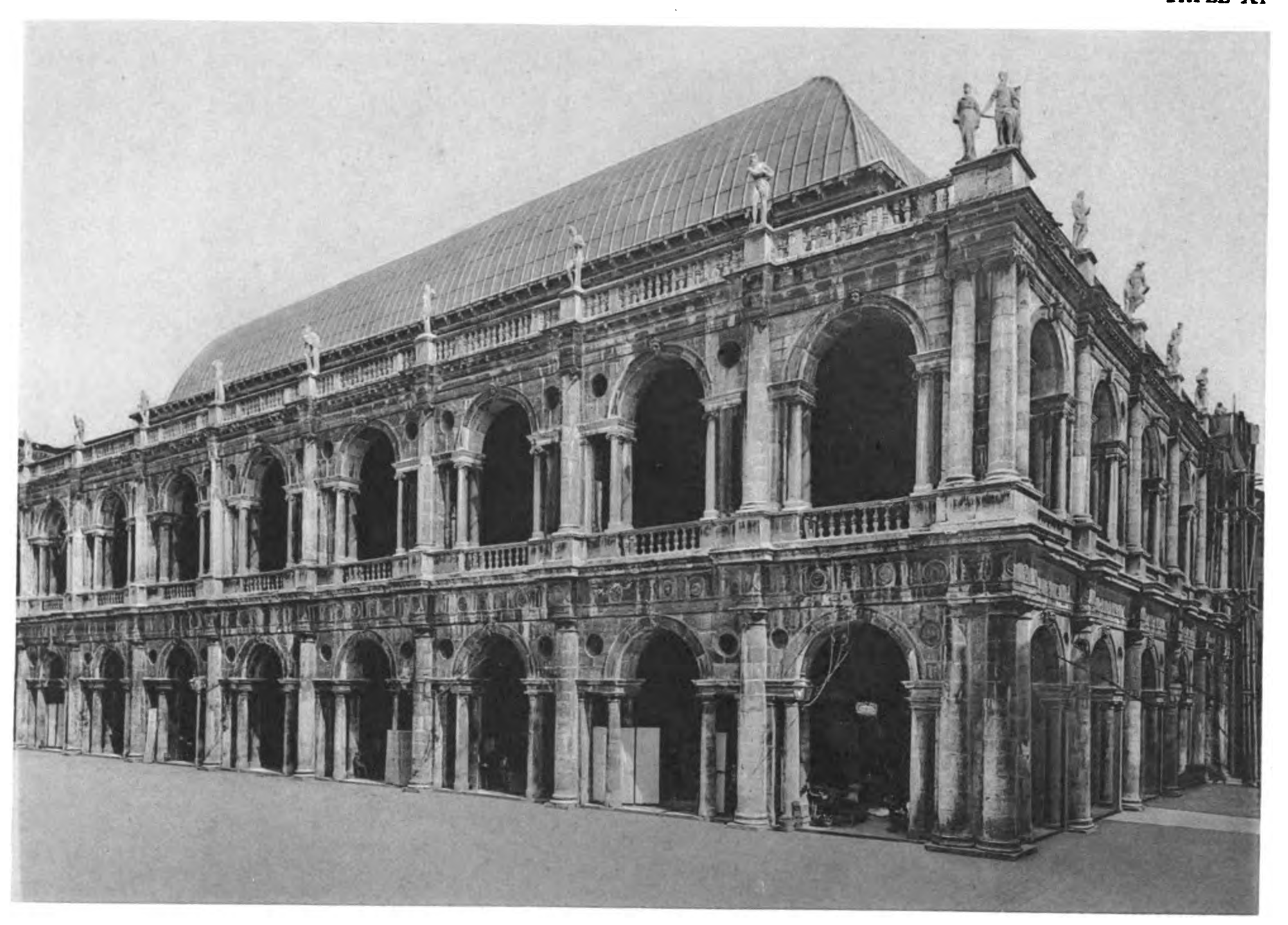
Palladio. Schon durch Sansovino war Venedig mit den antiken Bauformen genauer bekannt geworden. Aber noch durchdringender äußert sich ihr Einfluß in den Werken des Andrea (zubenannt) Palladio aus Vicenza (1508—80). Die Zeitgenossen verglichen ihn mit Vitruv, und in der Tat glänzt er auch durch architektonische Gelehrsamkeit (seine »vier Bücher über die Architektur« erschienen 1570) und weiß wie kein anderer Baumeister des 16. Jahrhunderts in der römischen Trümmerwelt Bescheid. Doch verdunkelte sein gelehrter, fast kritischer Verstand nicht die schöpferische Kraft der Phantasie. Antiquarischen Neigungen folgte er nur in dem (bei seinem Tod eben erst begonnenen) Teatro Olimpico in Vicenza, einer Erneuerung des römischen Bühnengebäudes, und in dem (unvollendeten) Kloster der Carità in Venedig, in welchem er die Gliederung des antiken Hauses wiederherzustellen versuchte. Bei diesem heute als Akademie dienenden Gebäude befindet sich jener herrliche Hof, von dem nur eine Seite erhalten ist, dessen dreigeschossige Anlage — in zwei Geschossen Hallen, das dritte geschlossen — Goethe so begeisterte. Seine Paläste und Villen in und bei Vicenza, sowie seine Kirchen in Venedig stehen auf dem Boden der guten Renaissance, welche wesentlich durch einfache und große Verhältnisse zu wirken suchte. Ihn unterscheidet von den römischen Meistern besonders die Behandlung der Säulen und



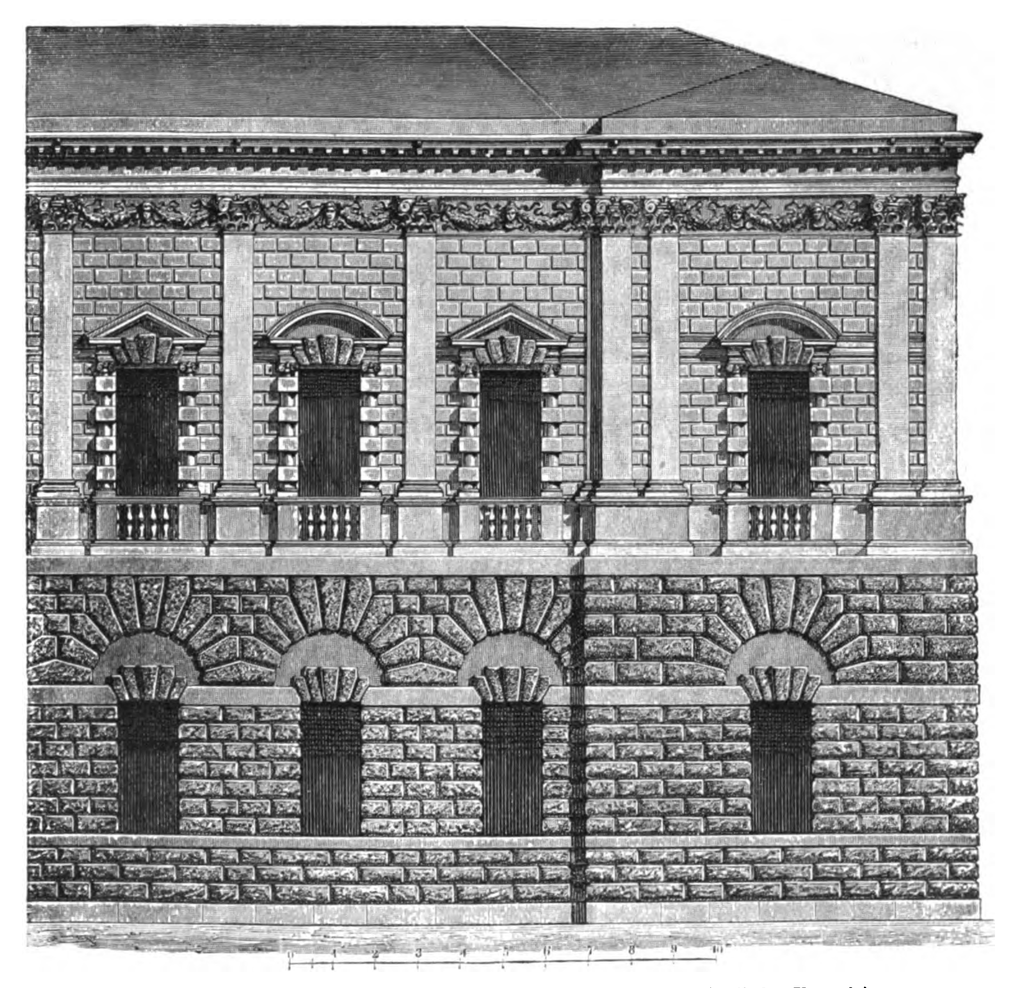
214. **Jacopo Sansovino. Fassadenteil der Markusbibliothek in Venedig**

Halbsäulen, die er als die Hauptglieder jedes schönen Bauwerkes auffaßte, und das ausschließliche Streben nach monumentaler Wirkung, der er die Rücksicht auf Bequemlichkeit z. B. in der Raumverteilung nachsetzte. Man möchte manchmal glauben, daß er sich Halbgötter und nicht gewöhnliche Menschen als Bewohner seiner Villen dachte. Unter den letzteren ist die Rotonda bei Vicenza besonders berühmt, ein runder Mittelbau auf hohem Sockel, welchem auf allen vier Seiten ionische Giebelhallen vorgelegt sind. Von diesen führen Zugänge zu einem in der Mitte des Gebäudes gelegenen runden Kuppelraum, um dessentwillen die ganze Anlage erdacht scheint; symmetrisch sind alle übrigen Räume um ihn gruppiert.

Die zahlreichen Paläste in Vicenza, welche auf seinen Namen gehen, lehren uns seinen von der Antike abgeleiteten Grundsatz kennen: die Einheit der Fassade soll nicht durch viele als solche betonte Stockwerke unterbrochen werden. Daher behandelt er das



DIE BASILIKA IN VICENZA. VON PALLADIO



215. Palladio. Palazzo Thiene (Banca Popolare) in Vicenza (Teil der Fassade)

Erdgeschoß (in Rustika) als bloßen Sockelbau (Palazzo Thiene; Abb. 215), mäßigt die Bedeutung der horizontalen Gesimse und legt das Hauptgewicht auf die großen Säulen oder Pilaster, welche manchmal sogar an zwei vollständigen Stockwerken vorübergeführt sind (Palazzo Valmarana). Am Palazzo Chieregati, der heute die städtische Galerie bewahrt, erscheint die feste Mauer fast ganz in lichte Säulenhallen aufgelöst; nur der Mitteltrakt des Obergeschosses ist geschlossen, so daß auch hier um der schönen architektonischen Wirkung willen die Bequemlichkeit der Bewohner teilweise geopfert wurde. Begreiflicherweise machen seine Monumentalbauten, welche nicht besonderen Bedürfnissen dienen, die größte Wirkung. Mit Recht wird deshalb die sogenannte Basilika in Vicenza an die Spitze seiner Werke gestellt (Tafel XI). Es handelte sich um einen älteren, unvollendet liegengebliebenen Bau, den Palazzo della Ragione, der eine sehr lange, zweistöckige, Gerichtszwecken dienende Halle umschloß, welcher hergestellt und mit einer neuen Fassade versehen werden sollte. Die Vorbereitungen begannen 1545, der Bau aber erst 1549, als Sansovinos Bibliothek in Venedig gerade fertig geworden war; er beschäftigte den Künstler sein Leben lang und kam erst lange nach seinem Tode zur Vollendung. An der Fassade ist das System der Markusbibliothek wiederholt: zwei Stockwerke mit Bogenpfeilern und Halbsäulen unter geradem



216. Palladio. Erlöserkirche (Redentore) in Venedig

Gebälke. Der Unterschied der beiden Bauwerke, die für die nachfolgende Zeit wichtige Vorbilder geworden sind, liegt in der von Palladio beliebten, einem römischen Triumphbogen abgesehenen Verkröpfung der Gesimse über den Kapitellen der Wandsäulen, einem struktiv nicht gerechtfertigten Motiv, das Sansovino an der Bibliothek vermied, während er es doch etwa um dieselbe Zeit bei der Loggetta (oben, Abb. 213) anwendete. Durch das starke Vortreten der Säulen und die damit zusammenhängende Gesimsverkröpfung erhielt Palladio's Fassade eine lebhaftere Bewegung. Dergleichen Verstärkungen können wir schon im 15. Jahrhundert wahrnehmen an den gemalten Architekturen paduanischer und ferraresischer Bilder und bei Filippino Lippi; in der Hochrenaissance zuerst an Michelangelos Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo seit 1516. — Nach oben fehlt der Basilika der feste Abschluß durch einen Fries, wie ihn Sansovino zwischen das Obergeschoß und das Kranzgesims einschob. Dadurch erscheint Palladios Bau leichter und luftiger, wozu noch kommt, daß die die Bögen stützenden Säulen, von den Pfeilern abgerückt, einen freien Durchblick gestatten (das sogenannte »Palladio-Motiv«). So spricht der Bau deutlicher das Wesen einer offenen Halle aus: rhythmische, seitwärts fortgehende Bewegung ohne einen beherrschenden Mittelpunkt. Ferner hatte Sansovino die gekuppelten Säulen nur im Obergeschoß angewandt; Palladio, der sich die Erfindung aneignen konnte, da er schon früher in Venedig gewesen, gab sie auch dem Erdgeschoß, so daß die beiden gleich hohen Stockwerke dasselbe System haben; der Reiz der Abwechselung fällt weg, aber der Charakter der Halle tritt wieder mehr hervor. Sansovino gibt endlich viel Ornamente, im oberen Friese sogar Girlandenträger in Relief; bei Palladio ist alles leer, und es wirkt allein das Architektonische. Von diesem Bauwerk hat der Meister selbst mit dem Hochgefühl befriedigten Stolzes gesprochen; er stellte es den besten Bauten des Altertums an die Seite.

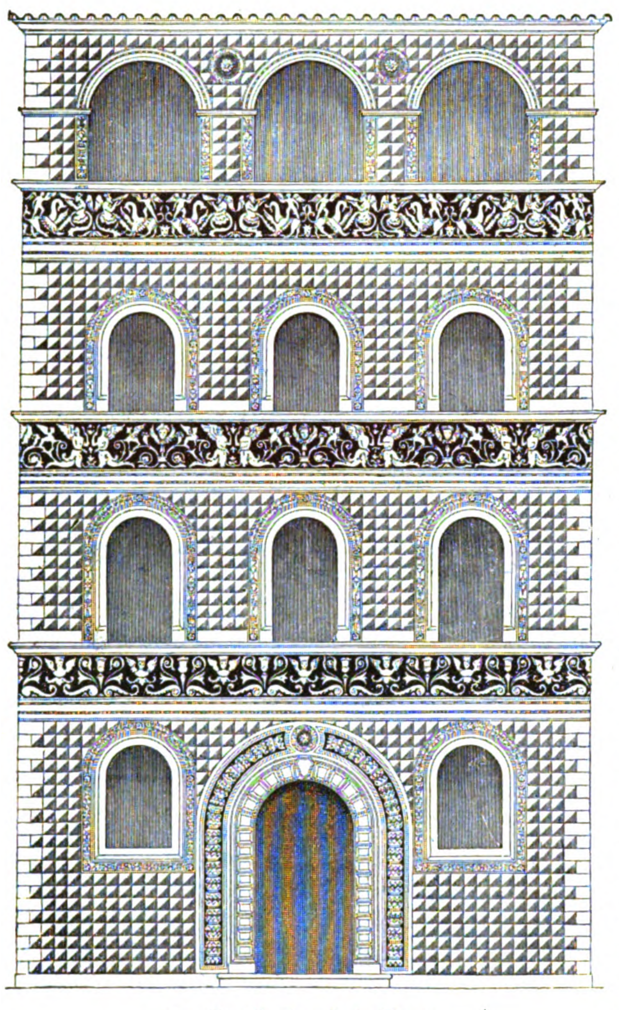
Das Streben nach monumentaler Wirkung zeigen auch die Kirchenbauten, mit welchen er vornehmlich Venedig schmückte: S. Giorgio Maggiore (aus einem älteren Bau als dreischiffige Pfeilerbasilika mit Kuppel erneut, seit 1565), S. Francesco della Vigna (1568, nur die Fassade) und il Redentore, die einzige Neugründung. Der Grundriß der Erlöserkirche (seit 1577) hält den im 16. Jahrhundert eingeführten Typus (S. 217) fest. Dem tonnengewölbten Schiffe schließen sich schmale Kapellen zu Seiten an; ein hoher Kuppelraum, das Querschiff andeutend, vermittelt das Langhaus mit dem Chor, in welchen eine im Halbkreis gestellte Säulenreihe den Durchblick eröffnet. Als man im Rate von

Venedig über den Grundriß der Erlöserkirche beriet, wurde auf Vignolas Jesuitenkirche in Rom als Vorbild ausdrücklich hingewiesen. Daß für die Fassade (Abb. 216) Palladio seine eignen Wege ging, war selbstverständlich. Unter dem Einflusse antiker Anschauungen verwandelte Palladio diese aus einer Schauwand in eine geschlossene Giebelhalle und ließ die Säulen und Pilaster vom Sockel bis an den Giebel reichen. Während bisher an den Fassaden mehrere Säulen- oder Pilasterordnungen sich übereinander erhoben, insbesondere der Mittelteil mehrere horizontale Absätze (Portalbau, Fensterbau), Stockwerken vergleichbar, aufwies, gilt jetzt der Grundsatz, daß eine einzige, natürlich um so wichtigere Säulenordnung den Giebel tragen soll, daß also alle horizontalen Zwischenglieder wegfallen müssen. Drang auch Palladios Forderung in der neueren kirchlichen Architektur nicht unbedingt durch, so gewann sie doch in weiten Kreisen Geltung.

Die Fassaden mit einer Ordnung behaupteten sich neben der anderen, vorwiegend von Rom ausgehenden Form und fanden namentlich bei den Theoretikern größeren Beifall. Palladio genoß überhaupt nach seinem Tode fast noch ein größeres Ansehen, als er bei Lebzeiten gehabt hatte. Den Beinamen eines Göttersohnes, welchen ihm, dem Kinde armer, aus Padua nach Vicenza zugereister Leute, ein Bewunderer gegeben hatte, bestritt ihm die Nachwelt nicht. Er galt dem späteren Geschlechte als das verkörperte architektonische Gewissen, und wenn sich die Künstler, ermüdet von dem hohlen Prunke und der verwirrenden Pracht der im 17. und 18. Jahrhundert herrschenden Baukunst, nach einem kräftigenden Heilmittel umsahen, suchten und fanden sie es in der einfachen, ruhigen Größe des Palladiostils. Namentlich in England wurde er durch Inigo Jones eingeführt und blieb seither bis fast zur Gegenwart herrschend. Uns Deutschen ist er durch Goethe, seinen begeisterten Verehrer, noch besonders vertraut geworden.

Die Dekoration der Hochrenaissance-Architektur. In die Schönheit der Verhältnisse, die Harmonie der Maße verlegt man mit Recht den Hauptvorzug der Renaissance-Architektur und sieht darin den wahren Kern ihrer Natur. So fest diese Tatsache steht, ebenso sicher ist die andere, daß auch der dekorative Sinn einen reichen und lebendigen Ausdruck fand. Der Tadel einer gewissen frostigen Vornehmheit, welcher den Renaissancestil häufig trifft, hat nur insofern Grund, als die ornamentale Ausstattung der Renaissancewerke übersehen wird. Diese ist keineswegs erst nachträglich und zufällig geschaffen worden, sondern sie schwebte in den meisten Fällen den Architekten als notwendige Ergänzung der eigentlichen Bauformen vor. Die Nischen an den Fassaden, besonders der späteren Renaissancekirchen, haben den Zweck, mit Statuen gefüllt zu werden. Statuen krönen die Balustraden über dem Kranzgesimse, Reliefs werden die Friese entlang gezogen. Diese plastischen Werke haben in der Regel keinen selbständigen Wert; fehlten sie aber, so würde die architektonische Schöpfung kahl, sogar unvollständig erscheinen.

Eine noch wichtigere Stelle nimmt die Dekoration in der Palast- und Privatarchitektur ein. Den plastischen Schmuck der Außenflächen löst hier häufig der malerische ab. Die Fassadenmalerei ist am schnellsten in solchen Landschaften heimisch geworden, wo ein unansehnlicher und gegen künstlerische Formen spröder Baustoff verwendet wird. Sie hat daher in dem Gebiete des Backsteinbaues, in Oberitalien, die weiteste Verbreitung gefunden. Von einzelnen figürlichen Darstellungen ging man zur vollständigen Bemalung der Schauseite über, wobei entweder die Wand als neutraler Grund behandelt und die ganze Fläche mit figürlichen Darstellungen bedeckt wurde, oder die malerische Dekoration sich enger an die architektonische Gliederung anschloß, diese belebte oder teilweise ersetzte. Vielfarbigkeit und Einfarbigkeit, nur in Licht und Schatten wechselnd (Chiaroscuro), waren gleichmäßig beliebt.

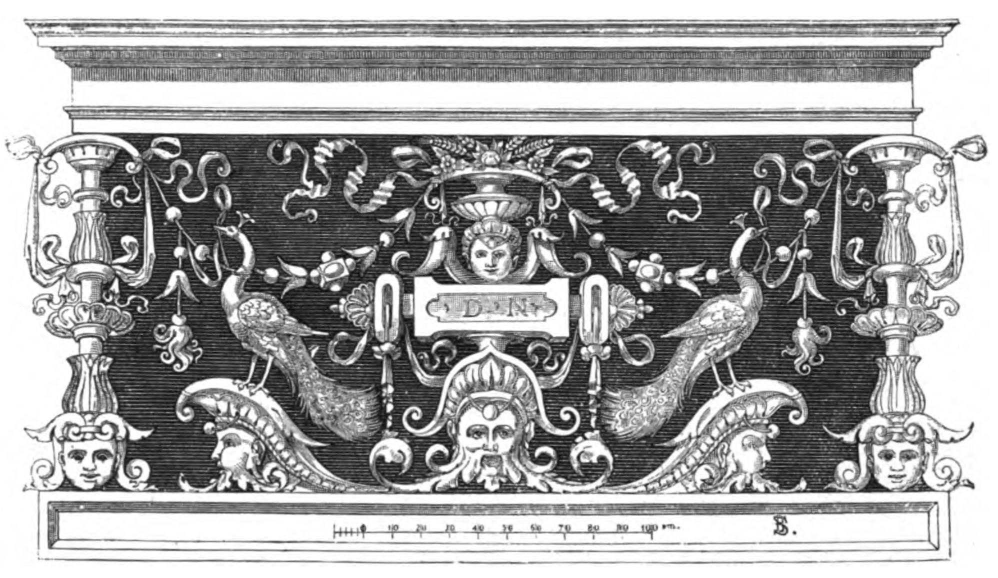


217. Sgraffitofassade in Florenz

In Mittelitalien und Rom kam eine andere malerische Dekoration der Fassaden auf. Die Mauer wurde mit einer doppelten, einer schwarzen unteren und einer weißen oberen Mörtelschicht bedeckt und die Zeichnung durch Wegkratzen und Wegschaben hergestellt. Sie erscheint schwarz auf hellem Grunde und geht von der einfachen Nachahmung des Quaderbaues zur Wiedergabe großer historischer oder mythologischer Kompositionen über (Abb. 217 und 218). Diese Sgraffitomalerei, in welcher Polidoro da Caravaggio und Maturino besonderen Ruhm erlangten, verleiht der Dekoration einen plastischen Schein, gestattet eine Annäherung an den Reliefstil und mußte daher in den römischen, für den plastischen Stil und für die Antike eingenommenen Kreisen raschen Eingang finden.

Das Auge erblickt heutzutage nur noch selten gut erhaltene Reste der Fassadenmalerei. Die Zeit und die Barbarei der späteren, farbenscheuen Geschlechter haben ihr arg mitgespielt. In Venedig, das seit Giorgiones Auftreten reich an bemalten Häusern gewesen sein muß, ist das meiste, fast ohne Spuren zu hinterlassen, infolge klimatischer Einwirkung zu Grunde gegangen. Dafür findet man nicht weniges in den Städten der Terra ferma; Verona namentlich erfreut noch heute durch schönen, farbenreichen Schmuck. Mit Hilfe der Phantasie allein erwecken wir uns den Eindruck einzelner Straßenfluchten der Renaissanceperiode mit den vielen bemalten Fassaden. Der fröhliche, festliche Charakter, welchen wir ihnen heute durch ausgehängte Teppiche und andere äußerliche Zutaten nur bei besonderen Anlässen verleihen, war ihnen, dank der tiefwurzelnden, natürlichen Schmuckliebe der Renaissancemenschen, dauernd eigen.

Reichlichere Proben besitzen wir von der dekorativen Ausstattung der inneren Räume. Auch hier gilt der Grundsatz, daß die Dekoration die Architektur nicht allein belebt, sondern sie auch wesentlich ergänzt. Bei zahlreichen Anlagen, z. B. Landhäusern, begnügt sich der Baumeister, das Werk des Dekorationskünstlers vorzubereiten; er gibt gleichsam die Grundlinien, welche dieser dann ausfüllt. Indem die Renaissance den malerischen Schmuck der inneren Räume betonte, folgte sie nur dem Beispiele des Mittelalters. Soweit wir zurückdenken können, beobachten wir in Italien die Herrschaft der farbigen Dekoration in den



218. Fensterkrönung in Sgraffito am Palazzo Corsi in Florenz

inneren Räumen. Wir brauchen hier nur auf die Marmorinkrustationen und Mosaiken in römischen Kirchen und an Normannenbauten in Sizilien, sowie auf die Bemalung der Dachstühle in romanischen Kirchen (S. Zeno, S. Fermo in Verona, S. Miniato bei Florenz) hinzuweisen und endlich an die polychrome Behandlung der Gurte und Felder der Gewölbe im Zeitalter Giottos zu erinnern, um das Alter und die Allgemeinheit der Sitte darzulegen. Die Renaissance bewahrte nicht nur das überlieferte Erbe, sondern sie vermehrte es auch durch neue Errungenschaften. Mit dem größten Interesse verfolgen wir den Gang der Entwickelung der dekorativen Malerei im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts und bewundern die Geschicklichkeit, mit welcher ornamentale und monumentale Motive in Einklang gebracht, Natursinn und Stilgefühl eng verbunden werden, der Antike nachgegangen, gleichzeitig aber auch dem frischen, unmittelbaren Leben sein Recht gegeben wird. Gar häufig belehrt uns das Studium der Dekoration, in welcher sich der Künstler freier ergehen konnte, eindringlicher über das Wesen und die Ziele der Renaissancephantasie, als die großen, vielfach durch äußere, zufällige Einflüsse bedingten Denkmäler.

Die malerische Flachdekoration lag von den ersten Anfängen der Renaissance an in guten, künstlerisch geschulten Händen. Die Freskomaler nahmen regelmäßig auch die Ausschmückung der unmittelbaren Umgebung der Gemälde als ihre Aufgabe in Anspruch. Sie bemalten die Pfeiler, welche die Bilder trennen, fügten den Bildern einen dekorativen Sockel und Fries hinzu, und wenn ihr Werk sich an der Decke befand, so bedachten sie auch deren architektonische Glieder (bei Gewölben die Gurte) mit Ornamenten. Muster solcher Dekorationsmalerei bieten die Fresken Mantegnas und besonders die der umbrischen Schule. Die Gewölbefelder werden mit Medaillons verziert, diese durch Kränze verbunden, die Gewölberippen mit Fruchtschnüren umwunden.

Als seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Grottesken aufkamen, erhielt die Flächendekoration der Gewölbe und Wände einen neuen Charakter. Der Name deutet den Ursprung an. In den verschütteten, unterirdischen römischen Bädern und Villen, welche wie Grotten ausgegraben werden mußten, entdeckten Maler und Bildhauer neue ornamentale Muster. Es entzückte sie das Spiel mit leichten architektonischen Gliedern: diesen Stengeln statt Säulen,

diesen Kränzen statt Balken, diesen zierlichen Schildern und Tafeln, von Ranken gehalten, von Blumen umwunden, diesen auf Blättern schwebenden Genien. Ein übermütiges Scherzen mit Formen, an welchen ein fein ausgebildeter Raumsinn und eine fröhliche Phantasie gleichen Anteil haben, entsprach vortrefflich den Stimmungen der Renaissance (Tafel XII). Das farbige Flächenornament teilt sich mit dem Stuckrelief, welches später gern weiß gelassen und nur mit Goldlinien belebt wird, in die Herrschaft; neben der freien Nachahmung antiker Motive macht sich in Fruchtschnüren und Kränzen ein frischer Naturalismus geltend. Bei allem Reichtum der Dekoration bleibt diese aber doch der Architektur untergeordnet und läßt die einzelnen Bauglieder deutlich ausklingen. Der ungezwungene Anschluß an den architektonischen Grund, der immer durchscheint, unterscheidet hauptsächlich die gute Renaissancedekoration von den Leistungen der späteren ornamentalen Kunst.



219. Pintoricchio. Gewölbemalerei. Siena, Libreria

Die Dekoratoren aus Raffaels Kreise. Pintoricchio zählt zu den ersten Meistern, welche die Grotteske in der Gewölbemalerei verwerteten (Appartamento Borgia im Vatikan und Libreria des Doms zu Siena, Abb. 219). In der Schule Raffaels gewann der neue Stil sodann die höchste Vollendung. Die Vatikanischen Loggien, deren Schmuck Giovanni da Udine unter Raffaels Leitung besorgte, haben zwar ihren Farbenreiz fast völlig verloren; doch geben Stiche einen deutlichen Begriff von der unendlichen Fülle ornamentaler Motive, welche scheinbar mühelos der künstlerischen Phantasie entströmten (Abb. 220).

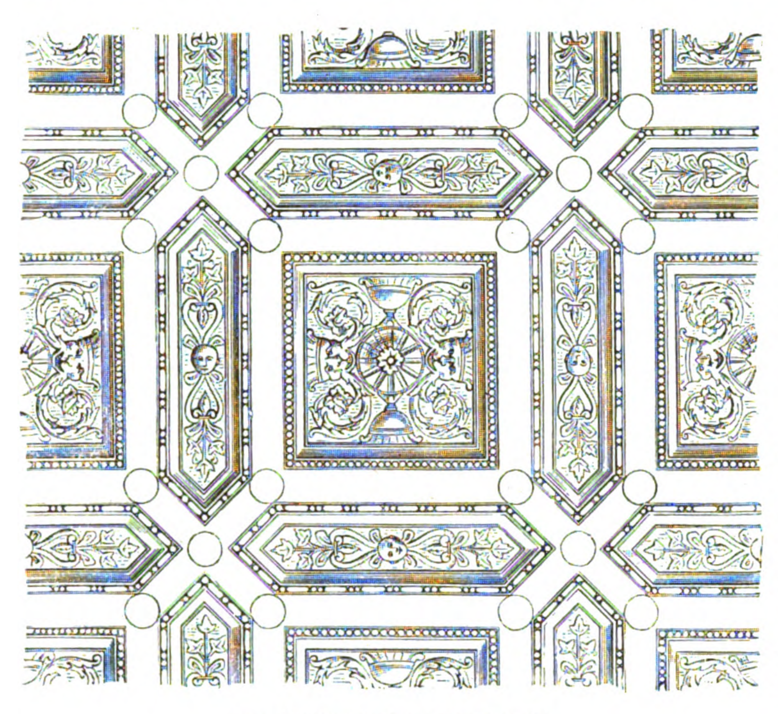
Mannigfaltig sind die Grundmotive der Gewölbedekoration, welche bald einen Säulenbau oder einen Fächer ausdrücken, bald auf die antiken Kassetten zurückgehen. Die Kassetten wurden auch sonst mit Vorliebe verwendet, und mit Hilfe des Stucks wurde eine reiche Feldergliederung erzielt. Ziemlich schematisch tritt die Kassettendecke bei Serlio (Abb. 221)



Wand- und Gewölbedekoration in der Engelsburg in Rom



220. Von den Dekorationen Raffaels in den Loggien des Vatikans



221. Deckenverzierung nach Serlio

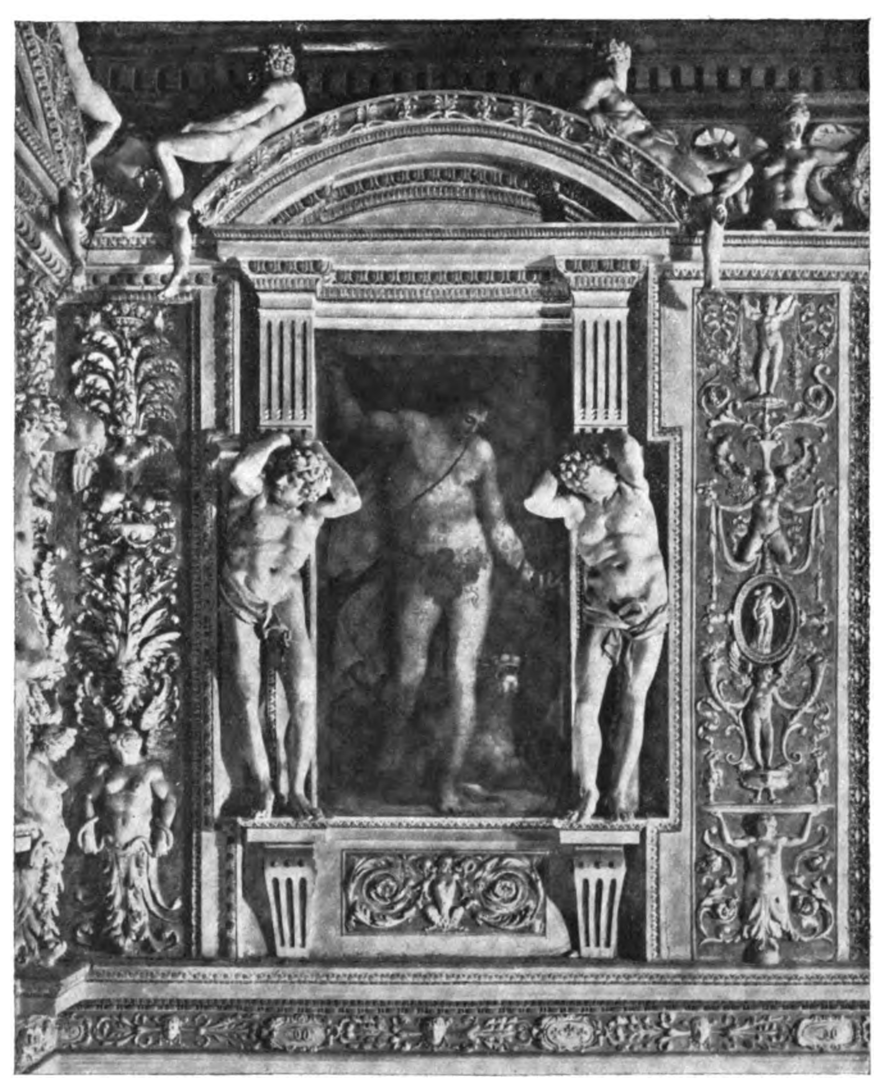
auf, und in dieser Weise ausgeführt fand sie auch außerhalb Italiens häufige Verwendung. Ungleich reicher erscheint die Gewölbedekoration (in Stuck) in der unteren Halle des Palazzo Massimi, vielleicht noch von Peruzzi entworfen, und im Palazzo Spada (Abb. 222), von Giulio Romano gezeichnet. Durch Giulio Romano kam die römische Dekorationsweise nach Mantua (Stadtschloß und Palazzo del Tè, s. S. 208), um von hier aus auch in Deutschland begeisterte Aufnahme zu finden (Residenz in Landshut und Schloß Trausnitz), durch Perino del Vaga nach Genua, wo besonders der Palazzo Doria ein glänzendes Beispiel gibt.

Niemals dürftig, niemals drückend, auf wenige Farbentöne beschränkt, in den Linien stets übersichtlich und klar, macht diese Dekorationsweise auf den Betrachter einen mächtigen Eindruck. Man atmet frei in ihrem Angesicht und fühlt sich zu hellen Gedanken und feinen Empfindungen angeregt. Der Grundzug der Renaissancenatur, die maßvolle Harmonie, ist auch in den auf Lebensgenuß berechneten Räumen deutlich ausgeprägt.

2. Die Skulptur und die Malerei Mittelitaliens am Anfang des 16. Jahrhunderts

Mit der Wende des Jahrhunderts ändert sich die Stellung, welche Florenz in der Geschichte der Renaissance-Architektur einnimmt. Wenn auch einzelne Künstler, wie Cronaca (S. 57) und Baccio d'Agnolo (1462—1543), sich zu dem neuen Stile freundlich stellten und diesen, so namentlich Baccio, in kleineren Palastbauten (Palazzo Bartolini) anwandten, so bot die Stadt doch nicht den Lebensboden für eine Architektur der Hochrenaissance. Der Schauplatz, wo sich diese voll entfaltet, ist von nun ab Rom.

Anders verhält es sich auf dem Gebiete der Skulptur und der Malerei. Hier darf Florenz sich rühmen, daß innerhalb seiner Mauern der Umschwung vorbereitet und die Einzelzüge gesammelt worden sind, welche dann die großen Künstler des Cinquecento zu einer geschlossenen Einheit zusammenfaßten. Florenz war ferner die Lehrwerkstätte, wo diese Künstler in ihren Jugendjahren ihre Kräfte übten und mannigfache Anregungen empfingen. Es muß daher folgerichtig das Kunstleben in Florenz und weiter in Toskana um die Wende des Jahrhunderts zuerst in das Auge gefaßt werden, ehe die Hauptthelden der italienischen Kunst



222. Stuckdekoration aus dem Palazzo Spada in Rom

an die Reihe gelangen. Im Kreise der Skulptur, namentlich aber auf dem Gebiete der Malerei vollzogen sich seit dem Ende des 15. Jahrhunderts wichtige Ereignisse, welche das schöpferische Wirken des neuen Geschlechtes in vielen Punkten vorbereiteten.

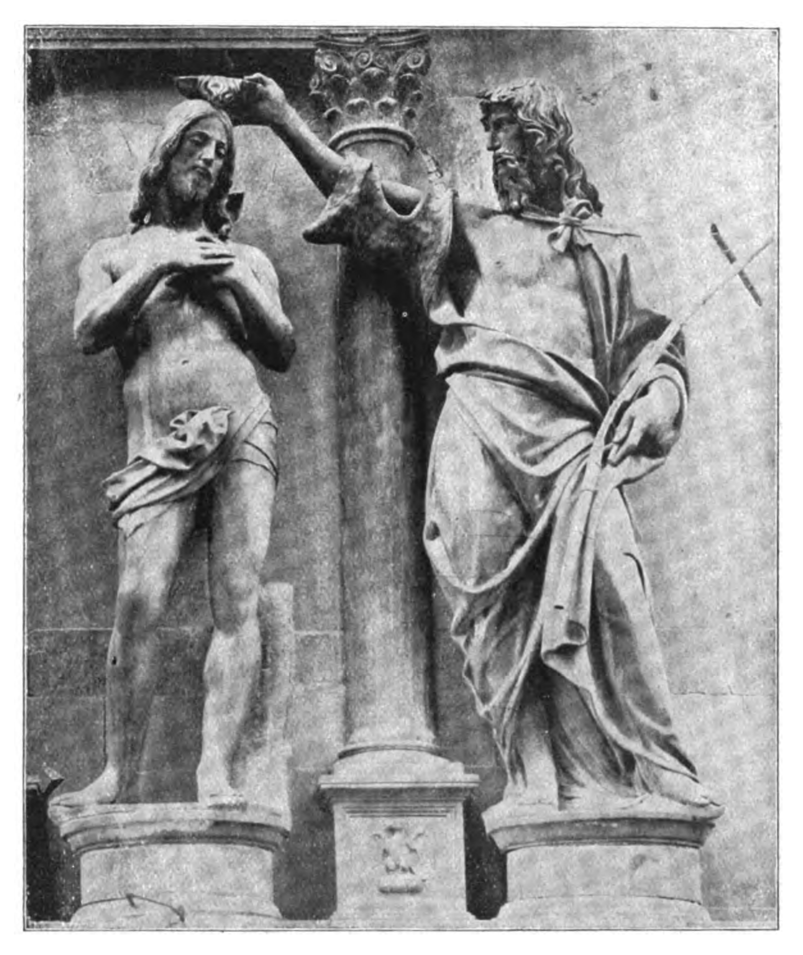
Charakter der Hochrenaissance-Skulptur. Die Skulpturwerke des 15. Jahrhunderts fesseln durch das warme, frische Leben, welcher ihrer Mehrzahl innewohnt. Die Natur war für die Kunst gleichsam neu entdeckt worden. Mit Begeisterung warfen sich die Bildhauer auf ihre Wiedergabe; sie belauschten sie eifrig in allen ihren Regungen und waren fast ungestüm in der Freude, der Wirklichkeit nahezukommen. Die naive, wenn auch oft herbe und unbändige Wahrheit der Schilderung sichert dieser Skulptur der Frührenaissance einen dauernden Wert, macht sie namentlich in Zeiten einer kühl reflektierenden Kunstanschauung zu einem begehrenswerten Muster.

Aber das jüngere Geschlecht, welches im Anfang des 16. Jahrhunderts in die Höhe kam, fühlte sich von ihr allein nicht befriedigt; es suchte, nach allen Richtungen fortschrei-




223 u. 224. Rustici. Pharisäer und Levit. Bronzefiguren. Florenz, Baptisterium

tend, die Kunst zur Vollendung zu bringen. Die Skulptur des 15. Jahrhunderts ist vielfach dekorativ, von der Architektur abhängig, in der Nachahmung malerischer Motive, z. B. bei der Gewandung, befangen. Die Natur konnte größer geschaut, die Formen konnten mächtiger und doch einfacher wiedergegeben werden. Die Antike war noch nicht vollständig ausgenützt, die Behandlung der Statuen ließ sich ihrem Vorbilde noch mehr annähern. Jetzt tritt das idealisierende Element entschieden in den Vordergrund, bestimmt die Wahl der Gegenstände und ihre Auffassung. Die Skulptur stellt sich auf ihre eigenen Füße und löst das Band, welches sie an die Architektur und die dekorative Kunst gefesselt hat. Wie die äußeren Dimensionen der Werke bis zum Kolossalen wachsen, so wird auch die Mächtigkeit der Formen gesteigert. Die Gefahr lag freilich nahe und sie wurde nur zu frühe unvermeidlich, daß gespreizte Hohlheit an die Stelle der Mächtigkeit, subjektive Willkür der Künstler an die Stelle des greifbaren, charaktervollen, selbständigen Lebens trat. Die Berührungen mit dem Volkstum wurden schwächer, die Beziehungen zu fein gebildeten Kunstkennern häufiger.



225. Andrea Sansovino. Taufe Christi, Marmorgruppe. Florenz, Baptisterium

Bildhauer des Übergangs in Florenz. In Florenz lernen wir zunächst eine Reihe von Künstlern kennen, welche einer Übergangsperiode angehören, mit Werken im alten Stile beginnen oder Züge dieses Stils ihren in der neuen Weise angelegten Schöpfungen einverleiben. So Andrea Ferrucci aus Fiesole (1465—1526) und Benedetto da Rovezzano (1474 bis nach 1552), beide hinsichtlich des Dekorativen von Bedeutung und wichtig als Verbreiter der Renaissance im Ausland, Ferrucci durch die für Ungarn geschaffene Werke, Rovezzano durch seine für Paris und London bestimmten Fürstengräber; ferner Baccio da Montelupo (1469 bis etwa 1535). Der bedeutendste Bildhauer dieses Kreises ist Giovanni Francesco Rustici (1474—1554). Nur ein einziges größeres Werk besitzen wir von seiner Hand, die 1511 aufgestellte Bronzegruppe über der nördlichen Tür des Baptisteriums zu Florenz, welche den predigenden Johannes zwischen zwei Zuhörern (einem Pharisäer und einem Leviten, Abb. 223 u. 224) darstellt. Die tiefere Charakteristik, das Stimmungsvolle in den Gestalten, sowie die Behandlung der Gewänder zeigen uns, daß er bereits auf dem neuen Boden steht und mehr als die einfache, scharfe Naturwahrheit anstrebt. Und wie nahe seine Beziehungen zu Leonardo waren, von welchen Vasari erzählt, und die auch sonst zuverlässig beglaubigt sind, sagt uns am deutlichsten die Figur des Johannes. Wie Leonardo beschloß auch Rustici sein Leben in Frankreich.



226. Andrea Sansovino. Grabmal des Kardinals Sforza. Rom, S. Maria del Popolo

Andrea Sansovino. Auch Andrea (Contucci dal Monte Sansovino), gewöhnlich Sansovino genannt (1460—1529), arbeitet ganz im Geiste des Cinquecento. Nächst Michelangelo ist er der gefeiertste Bildhauer der Hochrenaissance. Er war eine Zeitlang bis etwa 1500 in Portugal tätig; unmittelbar nach seiner Rückkehr in die Heimat schuf er 1502 sein schönstes Werk: die Taufe Christi in zwei kolossalen Marmorstatuen über dem Ostportal des Baptisteriums, später von anderer Hand vollendet (Abb. 225). Die Durchbildung des

Nackten in der Figur Christi wie die Zeichnung des Gewandes in der des Täufers, in der die Schönheitslinie Ghibertis leise nachklingt, erscheinen gleich vollkommen; von mächtiger Wirkung ist überdies der Kontrast des Ausdruckes und der Charaktere in den beiden würdigen, einfach und groß gedachten Gestalten. Von Florenz wandte sich Andrea 1505 nach Rom und schuf hier im Chore der Kirche S. Maria del Popolo die Grabmäler der Kardinäle Sforza (Abb. 226) und Basso della Rovere, in welchen das überlieferte Nischengrab die reichste dekorative Ausbildung erhielt. Der Gestalt des Verstorbenen, welcher das Haupt auf den Arm stützt, gab er eine bewegtere Stellung; den allegorischen Statuen verlieh er, besonders in der Gewandung, eine der Antike entlehnte gesetzmäßigere Haltung. In der Freude an feiner ornamentaler Zier aber wetteifert der Bildhauer noch ganz mit den besten Meistern der vorhergehenden Epoche. Endlich lieferte er im Auftrag eines deutschen Protonotars an der Kurie, Johann Coricius, 1512 für die Kirche S. Agostino die Gruppe der Madonna mit der h. Anna. Sie ist im Aufbau trefflich geschlossen, das Antlitz der Madonna in holdseliger Schönheit strahlend, der Effekt aber durch die Gegenüberstellung der runzeligen, alten Anna und der anmutigen, jugendlichen Maria beinahe schon an das Gesuchte streifend. Grade hierin entfernte er sich, nicht zum Vorteil seines Werkes, von Leonardos Karton, der ihm sichtbar bei dem Entwurf der Gruppe vor Augen stand. Die letzte Zeit seines Lebens wird durch die Arbeiten an der Casa Santa in Loreto ausgefüllt, wo er an der Spitze einer zahlreichen Künstlerkolonie (Tribolo) eine fruchtbare Tätigkeit entwickelte. Die weitgehende Entlehnung von Werken der Malerei, die hier zu beobachten ist, offenbart das Nachlassen der schöpferischen Kraft.



227. Jacopo Sansovino. Bacchus
Marmorstatue
Florenz, Museo Nazionale

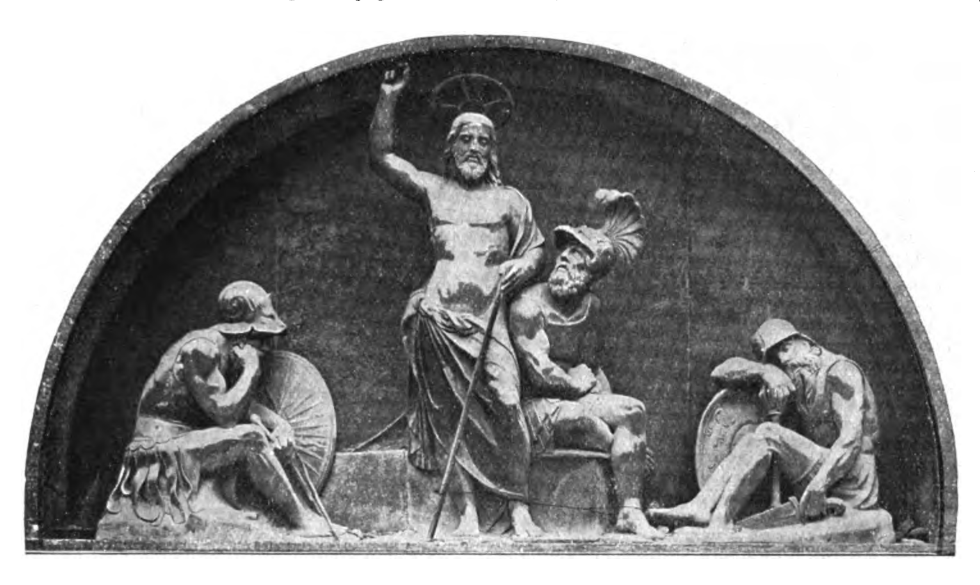
Venedig: Jacopo Sansovino. Durch seinen Schüler Jacopo Tatti aus Florenz, nach dem Meister gewöhnlich Jacopo Sansovino genannt, wird der Stil des Cinquecento nach Venedig übertragen (vgl. S. 220). Aus Sansovinos jüngeren Jahren, welche er in Florenz und Rom verlebte, stammen der von anmutiger Fröhlichkeit durchströmte Bacchus im Museo Nazionale zu Florenz (Abb. 227), wohl die glücklichste Wiedergabe eines streng antiken Motives in der Renaissanceperiode, und eine Madonnenstatue in S. Agostino in Rom. Es scheint, daß ihn die Kriegsstürme unter dem Pontifikate Clemens' VII. aus Rom vertrieben. So verhängnisvoll diese für Rom waren, so befruchtend wirkten sie auf die auswärtige Kunst, besonders Oberitaliens, wo zahlreiche eingewanderte Künstler ein neues Tätigkeitsfeld fanden. Sansovino ging nach Venedig (1527), wo er vierzig Jahre lang eine umfassende Wirksam-



228. Jacopo Sansovino. Wiedererweckung eines Ertrunkenen. Relief. Padua, Santo

keit entfaltete und neben Tizian gleichsam als Künstlerfürst herrschte. Wie rasch er persönlich in dem glänzenden Genußleben Venedigs heimisch geworden war, sagen die Briefe seiner Zeitgenossen. Aber auch auf seine Werke scheint ein Zug venezianischen Geistes übergegangen zu sein. So erklären wir uns die Lebensfülle, die aus mehreren seiner Götterbilder spricht, wie den Bronzestatuen an der Loggetta, und aus vielen seiner Reliefs mit mythologischen und christlichen Szenen, so an der Sakristeitür in S. Marco. Schilderungen leicht bewegter Gestalten gelingen ihm besser als Darstellungen leidenschaftlicher Natur, wie z. B. in S. Antonio zu Padua die Wiedererweckung einer Ertrunkenen durch den h. Antonius (Abb. 228). Berühmt sind Sansovinos Kolossalstatuen des Mars und des Neptun an der nach ihnen benannten Riesentreppe im Hof des Dogenpalastes. Durch liebenswürdigen Ausdruck fesseln die ehemals vergoldete Madonna aus Terrakotta im Innern der Loggetta, die Statue der Hoffnung an dem Dogengrabe Venier in S. Salvatore und der kleine Johannes über dem Taufbecken in der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig. Viele Gehilfen, zum Teil aus der Schule der Lombardi hervorgegangen, beschäftigte Sansovino, wodurch sich der ungleiche Wert seiner Arbeiten erklärt; auch hatte er Schüler und Nachfolger, unter welchen Girolamo Campagna aus Verona (gegen 1550 bis nach 1626) und Alessandro Vittoria († 1608), unter dessen Arbeiten der Altar mit drei Heiligenfiguren in S. Francesco della Vigna, die charaktervolle Wiedergabe des h. Hieronymus in der Frarikirche und in S. Giovanni e Paolo, sowie sein eigenes Grabdenkmal in S. Zaccaria namentlich bemerkenswert sind, hervorragen. Ein hoher Rang gebührt Vittoria ferner wegen seiner Porträtbüsten (einige treffliche im Kaiser-Friedrich-Museum, sowie im erzbischöflichen Seminar in Venedig), in denen er die venezianischen Patrizier mit einer dem Tintoretto ebenbürtigen Energie zu charakterisieren gewußt hat. Auch Campagna hat in großen Altaraufbauten und einzelnen durch Lebhaftigkeit und Würde ausgezeichneten Heiligenstatuen Bedeutendes geleistet.

Bologna: Tribolo und Lombardi. Eine ähnliche Stellung wie Sansovino in Venedig nimmt Niccolo Pericoli oder Tribolo (1485—1550) in Bologna ein, wohin er um 1525 aus Florenz berufen wurde, um die Seitenportale von S. Petronio mit Reliefs zu schmücken. In der Nähe der beiden Sansovino ausgebildet (er war Jacopos Schüler, zu einer Zeit, als



229. Alfonso Lombardi. Der auferstandene Christus. Marmorgruppe. Bologna, S. Petronio

dieser noch in den Bahnen des Andrea Sansovino sich bewegte, und hat des letzteren Arbeiten an der Casa Santa in Loreto fortgeführt), mit Michelangelos Werken bekannt, brachte er den römischen Stil nach Bologna und drängte die bisher hier herrschende Weise zurück. Von dem Kampfe zwischen beiden Manieren geben Zeugnis einzelne Werke des Ferraresen Alfonso Lombardi (1497—1537), der eigentlich Cittadella hieß. Er ging in seinen meist bemalten Tonfiguren von einer malerisch-naturalistischen Auffassung aus, suchte aber dann die Wirkung durch einen geschlossenen Aufbau der Gruppen und durch Idealisierung der einzelnen Gestalten zu steigern. Zu seinen besten Leistungen zählen die den Sockel der Arca di S. Domenico in Bologna schmückenden Reliefbilder und die Gruppe einer Lünette an S. Petronio, den auferstandenen Christus darstellend (Abb. 229).

Die Reihe der modenesischen Tonbildner beschließt Antonio Begarelli (1498 bis 1565), dessen Gruppen durch den gesteigerten Affekt und die erhöhte Empfindung in den Köpfen den Eindruck machen, als wären Correggios Gemälde in Ton übertragen worden, zumal da sie auch, vollkommen malerisch angeordnet und nur für einen einzigen Standpunkt gearbeitet, keine Mannigfaltigkeit der Ansicht bieten. Die Mängel im Aufbau treten sogar in einem Hauptwerke Begarellis, der großen Kreuzabnahme in S. Francesco in Modena, offen zu Tage, werden aber durch die Schönheit der Köpfe und die packende innere Bewegtheit der Gestalten beinahe ausgeglichen. Höher in der Gesamtwirkung wie in der Durchführung steht ein zweites Hauptwerk, die Passionsgruppe in S. Pietro. Von dem hervorragenden Schönheitssinn des Meisters zeugt auch eine im Museo Civico bewahrte Gruppe der Madonna mit dem Christuskinde auf dem Schoße und dem Johannesknaben zur Seite (Abb. 230).

Die florentinische Malerei. Fra Bartolommeo. Von den drei größten Künstlern des Cinquecento, Leonardo, Raffael und Michelangelo, verbrachte Leonardo länger als ein Jahrzehnt mit dem Entwurfe zu dem Reiterstandbilde des Herzogs von Mailand, Francesco Sforza, von welchem weiter unten die Rede sein wird. Von Raffael versahen sich zwar die Zeitgenossen auch auf dem Gebiete der Bildhauerei tüchtiger Leistungen; was ihm aber an plastischen Arbeiten zugeschrieben wird, wie die Statue des Jonas und das Bronzerelief am Hochaltar in S. Maria del Popolo in Rom, ferner der tote Knabe auf



230. Antonio Begarelli. Madonna mit dem Johannesknaben
Tongruppe. Modena, Museo Civico

dem Delphin in der Eremitage zu Petersburg, kann höchstens auf Modellskizzen von ihm zurückgeführt werden. Von der Figur des Jonas ist bekannt, daß der Bildhauer Lorenzetto die Ausführung in Marmor gemacht hat.

Dagegen spielt im Leben und Wirken Michelangelos die Skulptur die Hauptrolle. Obschon auch die Baukunst und die Malerei ihn zu ihren ruhmreichsten Meistern zählen, so fühlte er selbst sich doch vorwiegend als Bildhauer. Wäre es stets nach seinen Wünschen gegangen, er hätte niemals die Skulptur durch seine übrige Tätigkeit in den Hintergrund drängen lassen. Auf dem Gebiete der Malerei streiten sich Raffael und Michelangelo um die Herrschaft; im Kreise der Skulptur ist Michelangelos Muster für die jüngeren Geschlechter fast ausschließlich maßgebend geworden. Michelangelo gehört aber zu den Künstlern, bei welchen nicht die Schule die Persönlichkeit bestimmt, sondern zu den Männern, deren Persönlichkeit sich den Stil selbstherrlich schafft. Er kann nur, indem man sein Leben betrachtet und verfolgt (weiter unten S. 263), als Bildhauer begriffen werden.

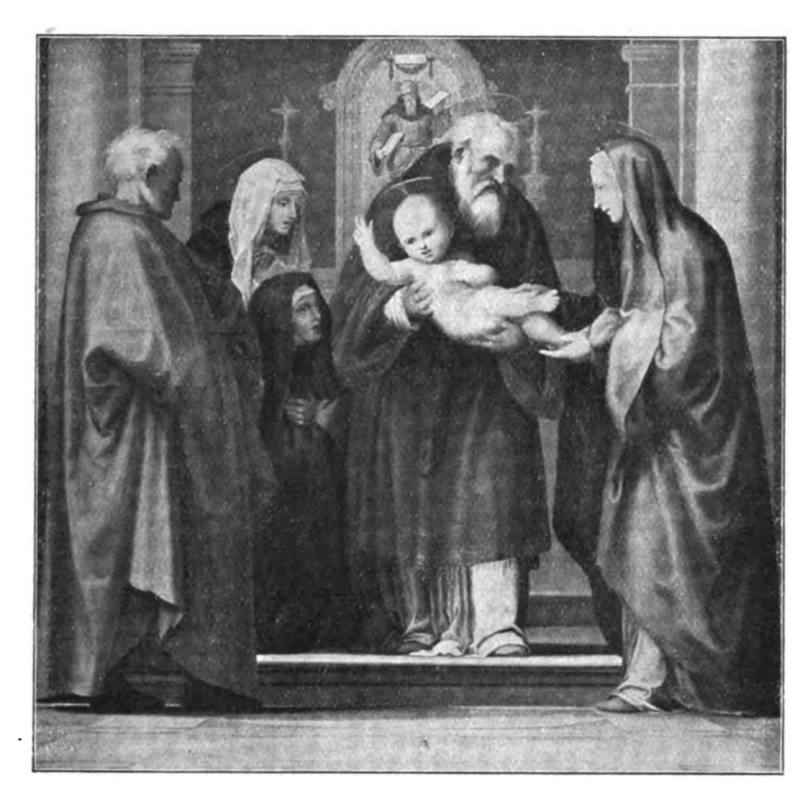
In stärkerem Maße ist für Raffaels Kunst die Malerei von Florenz Voraussetzung gewesen. Hier hob sich in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts, nach dem tragischen Ausgange Savonarolas (1498) und seit größere Ruhe im Staate herrschte, wieder die künstlerische Tätigkeit. Die neue Regierung schien den Beweis liefern zu wollen, daß nicht die Medici allein die Künste liebten und pflegten. Sie bedachte namentlich den Sitz ihres Waltens, den Palazzo Vecchio, mit mannigfachem Schmucke. Noch ragten aus der älteren Zeit einzelne Künstler, wie Botticelli, Credi und Filippino, in das neue Jahrhundert herüber, aber ihr Wirken hatte an Bedeutung verloren. Ein neues Geschlecht war in die Höhe gekommen, welches dank der rastlosen Tätigkeit der Quattrocentisten über die technischen Mittel fast unbedingt gebot und auf dieser Grundlage weiterbauen konnte.

Die erste Stelle gebührt Fra Bartolommeo (Bartolommeo della Porta), dem Mönche von S. Marco (1472—1517). Aus der Werkstätte des Cosimo Rosselli (S. 147) war er hervorgegangen; doch hatte er rasch die Schranken des überlieferten Stiles durchbrochen. Schon aus dem halbzerstörten Fresko in S. Maria Nuova (jetzt in den Uffizien; 1499), welches den Weltrichter mit der Maria und den Aposteln darstellt, leuchtet uns eine neue künstlerische Auffassung entgegen. Die Gruppen der Apostel vertiefen sich, die Köpfe, wenn auch nur leise bewegt, verraten ein gewisses Stimmungsleben, die Gewänder fallen in schönen, weiten Falten, denen man besonders in den Ausgängen anmerkt, daß sie von der bedächtigen Hand eines Künstlers geordnet sind. Fra Bartolommeo soll die Gliederpuppe zuerst für solche



231. Fra Bartolommeo. Die Beweinung Christi. Florenz, Palazzo Pitti

Zwecke verwertet haben. Großen Einfluß übten auf ihn die Lehren Savonarolas, dem er mit Begeisterung anhing, nach dessen Tode er sich in das Kloster zurückzog und mehrere Jahre der Pinselführung entsagte. Nicht minder wichtig war dann sein Verkehr mit Leonardo und Raffael: doch darf der Mönch von S. Marco keineswegs nur als der empfangende Teil aufgefaßt oder gar zum Nachahmer gemacht werden, gewiß nicht Raffael gegenüber, der auch ihm viel zu verdanken hat. Er war eine scharf umgrenzte Künstlernatur. Milde, ruhig, in sich gekehrt und still in der Klosterwerkstätte arbeitend, verhielt er sich spröde gegen die Wiedergabe des Leidenschaftlichen und Pathetischen. Auch in einem seiner letzten Gemälde, der Pietà in der Pittigalerie (Abb. 231), wo doch dieser Empfindungskreis notwendig berührt werden mußte, zeigt nur die Magdalena eine heftigere Bewegung. Lautloser Schmerz, tiefinnige Teilnahme sprechen aus den Zügen der Maria und des Johannes. Selbst in dem Leichnam Christi tritt die herbe Naturwahrheit gegen die plastische Schönheit des nackten Körpers zurück. So gewinnt der Vorgang eine ideale Verklärung. Vorzugsweise als Ölmaler tätig und fast ausschließlich mit der Herstellung von Altarbildern betraut, konnte Fra Bartolommeo nicht durch umfassende Kompositionen glänzen; einen hochentwickelten Raumsinn und die Freude am geschlossenen Aufbau der Gruppen offenbaren indes auch seine Tafelgemälde. Dabei weiß er aber das starr Symmetrische, verständig Berechnete wohl zu meiden, so daß den Schilderungen der Reiz ungezwungener, natürlicher Freiheit verbleibt. In dieser Verschmelzung architektonischer Gliederung der Komposition mit scheinbar zufälligen Zügen der Haltung liegt ein besonderer Vorzug des neuen Stils. Auf dem Gemälde der



232. Fra Bartolommeo. Darstellung im Tempel. Wien

Darstellung im Tempel in der Wiener Galerie (Abb. 232) bilden die drei Gestalten Simeons, Marias und Josephs das feste architektonische Gerüste der Komposition. Durch leise Wendungen der Köpfe und durch die im Hintergrunde eingeschobenen zwei Frauen wird aber alles Harte und Steife der Anordnung vermieden und dem Werke ein Hauch des frischen, unmittelbaren Lebens verliehen.

Im ganzen klingt in den Altarbildern des Fra Bartolommeo (Madonna mit Heiligen im Dome zu Lucca; Madonna als Mutter der Barmherzigkeit in der Galerie zu Lucca [Abb. 233]; Madonna mit Heiligen in S. Marco zu Florenz; der auferstandene Christus mit den vier Evangelisten in der Pittigalerie; Vermählung der h. Katharina, ebendort) ein immer feierlicherer Ton an, der wesentlich auf der Komposition beruht. Die Madonna oder Christus thronen oder stehen auf einem Sockel, der sich meist über einer oder mehreren Stufen erhebt, umgeben von würdigen Heiligengestalten, welche, durch verschiedene Kopfwendungen und mannigfache Bewegungen individualisiert, sich zu beiden Seiten symmetrisch anreihen. Allen ist eine gesteigerte Stimmung, der Ausdruck starker Empfindung gemeinsam, wie sie auch in seinen kolossalen Einzelgestalten (Markus der Pittigalerie, die Apostelfürsten im Quirinal) wiederkehrt; doch gewahrt man an diesen, daß ein vorübergehender Aufenthalt in Rom (um 1514) ihn durch den beunruhigenden Eindruck der Werke Michelangelos zu einer äußerlichen Steigerung verführte, die seiner Natur fremd war.

Um diese Wirkung zu erzielen, bedurfte es besonderer technischer Mittel. Der Farbenauftrag ist weicher geworden und greift tiefer. Die Übergänge von den warmen, gelblichen Lichtern zu den grünlich-grauen, kühleren Schatten sind durch Halbtöne feiner und sorgsamer vermittelt. Die scharfen Umrisse beginnen zu schwinden, die Gestalten runden sich



233. **Fra Bartolommeo. Madonna della Misericordia. Lucca, Pinakothek**

und über die unteren Farbenschichten werden noch durchscheinende Farben (Lasuren) gesetzt Sicherlich hat ein Besuch, den er 1508 Venedig abstattete, den Frate darüber belehrt, was ein Maler, der aus der Florentiner Quattrocento-Tradition hervorgegangen war, hinsichtlich der Behandlung des Farbigen noch zu lernen hatte. So gibt nun das Kolorit nicht allein das äußere Leben wieder, sondern es lockt auch gleichsam das innere, die tieferen Regungen der Personen, an die Oberfläche. Damit hängt auch der Umschwung zusammen, welcher



**234. Fra Bartolommeo. Johannes der Täufer
Studie für das Gemälde in der Kathedrale zu Lucca
Florenz, Uffizien**

gleichzeitig in der Zeichenweise beobachtet wird. Die Zeichnungen des 15. Jahrhunderts (aus noch früherer Zeit haben sich solche nur in geringer Zahl erhalten) dienen wesentlich nur, um die Komposition in den allgemeinen Grundzügen festzustellen oder die Haltung und Bewegung der Einzelgestalten zu bestimmen. Mit dem Metallstifte oder mit der Feder werden die Umrisse bald zart und fein, bald kräftig und derb gezogen, malerische Wirkungen zunächst nicht angestrebt. Jetzt dagegen zeigt sich in den Zügen ein bestimmter Charakter, eine besondere Stimmung ausgeprägt, ein subjektives Element herausgearbeitet, in welchem man die persönlichen Absichten des Künstlers erkennt. Wir haben es nicht mehr ausschließlich mit Formstudien, sondern auch mit Studien für den seelischen Ausdruck zu tun, welcher besser durch die Farbe als durch die bloße Linie wiedergegeben werden kann. Diese Zeichnungen werden außer mit dem Metallstifte und der Feder nun auch mit der Kohle, der Kreide, dem Rötel entworfen, gewischt und getuscht, so daß sie ein malerisches Aussehen gewinnen (Abb. 234). Unverkennbar hängt die neue Zeichenweise mit der Wendung, welche die Malerei nahm, eng zusammen. Hat sie auch nicht Fra Bartolommeo geschaffen (in der Schule Verrocchios wurde sie wahrscheinlich vorbereitet, durch Leonardo in Florenz eingeführt), so gehört er doch zu den ersten, die sie erfolgreich anwandten. Die Zeichnungen steigen von nun an gar mächtig an Wert und Bedeutung. Wir lernen aus den Skizzen das allmähliche Werden und Wachsen der Werke kennen; die Naturstudien und Modellakte sind Zeugnisse des wunderbaren Fleißes, welcher alle großen Renaissancekünstler auszeichnet. Wir gewinnen aber außerdem durch die zahlreichen selbständigen Entwürfe und Kompositionen einen Einblick in die persönliche Natur der Künstler. Belehren uns die aus den Archiven geschöpften Urkunden, die Berichte der Zeitgenossen und Geschichtschreiber über ihr äußeres Leben, so geben uns die Zeichnungen den besten Aufschluß über ihr inneres Wesen, ihre künstlerische Eigentümlichkeit. In ihnen enthüllt sich die Künstlerseele am offensten.

Ein stattlicher Malerkreis bewegte sich um Fra Bartolommeo. Am nächsten stand ihm

Mariotto Albertinelli (1474—1515). Beide hatten in ihrer Jugend die gleiche Schule durchgemacht, später mehrere Jahre in derselben Werkstätte gemeinschaftlich gearbeitet. Den Anteil Albertinellis an solchen gemeinsamen Werken abzugrenzen hält schwer, und seine künstlerische Eigenart zu bestimmen ist kaum möglich, da er sich auch in den selbständigen Bildern eng an die Weise seines Freundes anschloß. Einmal (1503) gelang ihm ein großer Wurf. Die Heimsuchung in den Uffizien (Abb. 235) gehört, sowohl was die einfache Geschlossenheit der Komposition, als was die Innigkeit des Ausdrucks und die Charakteristik der zurückhaltenden Maria und der älteren, traulich grüßenden Elisabeth betrifft, zu den schönsten Gemälden Italiens.



235. Albertinelli. Die Heimsuchung
Florenz, Uffizien

Erwähnung verdienen außerdem: Giuliano Bugiardini (1475—1554), Francia Bigio (1482—1525), als Porträtmaler ausgezeichnet, und Ridolfo Ghirlandaio (1483—1561), ein Sohn und Schüler Domenicos, mit dem jungen Raffael befreundet, dessen zwei Darstellungen aus dem Leben des h. Zenobius in den Uffizien durch die kräftige Färbung und ihre lebendige und doch maßvolle Auffassung hervorragen. Eine selbständige Künstlernatur spricht aber aus keinem dieser Maler. Wie so manche andere gleichzeitige Künstler, konnten sie sich den Einwirkungen der großen Meister nicht entziehen, gerieten dadurch in ein bedenkliches Schwanken und fanden sich nur zu häufig in ihrer Tätigkeit gehemmt.

Andrea del Sarto. Den letzten, in manchen Beziehungen bedeutendsten florentinischen Lokalmeister haben wir in Andrea d'Agnolo, nach dem Schneidergewerbe des Vaters gewöhnlich Andrea del Sarto (1486—1531) genannt. Er steht in seiner Auffassung der künstlerischen Dinge anfänglich noch auf dem alten Boden und sucht von diesem aus sich die Errungenschaften des neuen Stils anzueignen. Er hält auch auf eine durch leichte Gegensätze gemilderte, geschlossene Komposition und umgibt die Gestalten mit breiten Formen; dem modischen Schnitt der Gewänder zieht er bei den Männern eine mehr ideale Tracht vor. Auf tiefere Beseelung der dargestellten Personen, auf dramatische Kraft der Handlung ist seine Absicht selten gerichtet. Er bleibt der fesselnde Erzähler, welcher sich an der Wiedergabe eines vielseitigen Daseins, an der Schilderung auserlesener und lebensfroher Menschen erfreut, die äußere Erscheinungswelt in ihrem Glanze und ihrer Schönheit in seinen Bildern abspiegelt. Innere Bewegtheit geht seinen Gestalten meistens ab. Auch darin zeigt er sich als konservativer Charakter, daß er der Freskomalerei seine besten Kräfte widmet, während die angeregten Geister sich den neuen Aufgaben der Tafelmalerei mit größerem Eifer zuwenden. Er setzt das Werk des Domenico Ghirlandaio fort, überstrahlt ihn aber ebenso durch die frei-rhythmische Anordnung, wie durch seine leuchtende, harmonische Färbung. Als Kolorist betrachtet, hat Andrea del Sarto unter den Florentinern seiner



236. Andrea del Sarto. Geburt der Maria. Florenz, SS. Annunziata

Zeit keinen Nebenbuhler. Daher machen auch seine Wandgemälde auf den ersten Blick den mächtigsten Eindruck, der vielleicht auf die Dauer, wenn man auf das geringe Feuer der Empfindung aufmerksam wird, nicht ganz vorhält.

Die Hauptstätten seiner Wirksamkeit waren das Kloster der Annunziata und der Hof der Bruderschaft dello Scalzo. Ihre Ausschmückung beschäftigte ihn viele Jahre lang. In der Vorhalle der Annunziata malte er in fünf Fresken die Legenden aus dem Leben des Filippo Benizzi und zwei Szenen aus dem Leben Mariä. Das mit Recht berühmteste Fresko (1514) schildert die Geburt Mariä (Abb. 236). Das Ereignis geht in einem prächtigen Renaissancegemache vor sich. Frauen von stattlicher Schönheit begrüßen die Wöchnerin, wohlgestaltete Dienerinnen beschäftigen sich am Kamin mit dem neugeborenen Kinde. Hier zeigt sich die gelassene Art Sartos von ihrer glücklichsten Seite. Der Kreuzgang des Klosters birgt ein noch herrlicheres, freilich von der Zeit arg mitgenommenes Wandgemälde, die durch die kräftigschönen Formen, den weichen Fluß der Linien und das satte, dabei durchsichtige Kolorit ausgezeichnete Heilige Familie, nach dem Sack, an den sich der h. Joseph lehnt, Madonna del Sacco genannt (1525; Tafel XIII). Der tiefe Augenpunkt war durch die An-



237. Andrea del Sarto. Beweinung Christi. Florenz, Palazzo Pitti

ordnung des Freskos über einer Tür bedingt. Nur in einfarbigem Helldunkel sind die das Leben des Täufers darstellenden zehn Fresken im Scalzo gehalten, an denen der Künstler je nach Muße von 1511—26 tätig gewesen ist; zwei geringere hat Francia Bigio während Andreas Abwesenheit in Frankreich (1518—19) gemalt. Obschon sie des großen Reizes der Farben entbehren, so besitzen sie doch für die Erkenntnis seines Werdegangs eine unvergleichliche Bedeutung. Stellungen, Bewegungen und aller weitere Ausdruck sind natürlicher, lebendiger, freier geworden. Der Raum wirkt mehr, die Luft wird mitgemalt. Der künstlerischen Komposition zuliebe werden die Figuren gerückt und verschoben. Das ist voller Stil des Cinquecento! Aus seiner Spätzeit stammt das Abendmahl, mit dem er das Refektorium von San Salvi geschmückt hat. Es ist wohl richtig, daß hier viel zerstreuende Einzelzüge aufgeboten sind und dadurch das Hauptmotiv zu kurz kommt, aber wieviel Schönes und Lebendiges wird überall gefunden, etwa in den Eckfiguren, in denen die Bewegung der Gefährten ruhig ausklingt. Zudem glüht Sartos Farbe hier noch einmal herrlich auf.

Mit den Fresken teilen die Tafelbilder Vorzüge und Schwächen: sie erfreuen stets durch den hellen Farbenglanz und die feine Stimmung das Auge, lassen aber häufig die lebendige



238. Andrea del Sarto. Die Verkündigung. Florenz, Palazzo Pitti

Empfindung vermissen. Vergleicht man zum Beispiel seine Beweinung Christi in der Pittigalerie (Abb. 237) mit der Pietà des Fra Bartolommeo, so erkennt man sofort den größeren geistigen Gehalt des letztgenannten Werkes. Ebenso ist die Caritas im Louvre nach allen Regeln der Kunst komponiert; der an sich schöne Frauenkopf büßt aber seine Wirkung ein, wenn man ihn in zahlreichen anderen Bildern wiederfindet; denn Andrea verewigte mit Vorliebe die Züge seiner schönen Frau in seinen Darstellungen. Ihre herrliche Erscheinung hat er in den Mittelpunkt seines Annunziatenfreskos gestellt und sie in der Madonna del Sacco glorifiziert, wie — wenn man von Raffaels Sixtina absieht — kaum je wieder eine Frauengestalt durch Künstlerhand verherrlicht worden ist. Mag immerhin solches Genügen an wenigen Typen bei Sarto auf eine nicht allzu stark fließende Erfindungskraft schließen lassen: was er mit dieser Begrenzung anzufangen gewußt hat, gehört zum Besten dieser reichen Zeit. Die statuarisch vornehme Mariengestalt seiner frühen Verkündigung im Palazzo Pitti (Abb. 238) ist ins Erhabene gesteigert auf dem Altarbild der Uffizien, das als Madonna delle Arpie (Harpyienmadonna nach dem Schmuck am Sockel, auf dem sie steht) einen berechtigten Weltruf genießt. Ihrer königlichen Erscheinung sind zwei Heilige angepaßt, und in weicher Dämmerung vertieft sich die Nische als Schrein, in welchem die Madonna thront. Die vollkommene Einfachheit der Architektur ist wieder echtester Cinquecentostil. Spätere Madonnenbilder — ein bedeutendes Werk besitzt auch die Berliner Galerie in dem Altarbild von 1528 — sind reicher, aber keines kommt an den inneren Adel der Harpyienmadonna heran. Die beste geistige Belebung, deren er fähig war, hat Sarto in den vier



239. Andrea del Sarto. Angebliches Selbstbildnis Florenz, Uffizien

Heiligengestalten der Disputa des Palazzo Pitti gegeben; vier Männer, in Alter und Temperamenten abgestuft, sind zueinander in eine Beziehung gebracht, die nicht leicht aufschlußreicher sein könnte. Zwei kniende Figuren zu ihren Füßen mildern die Starrheit der vier stehenden Gestalten und legen den koloristischen Akzent in den Vordergrund. Den Rückenakt des h. Sebastian hätte keiner der Florentiner Zeitgenossen zu malen vermocht.

Auch in seinen Hausandachtsbildern hat Sarto in kleinem Raum Bedeutendes zu geben gewußt. Indem er die Madonna gern auf dem Boden sitzend darstellt, gewinnt er Platz auch für andere Figuren (Joseph, Elisabeth); er füllt, ohne zu überfüllen. Hier findet seine große Begabung als Kindermaler Gelegenheit, sich zu offenbaren. Von seinen einzelnen Heiligen genießt der jugendliche Täufer als Halbakt im Palazzo Pitti verdienten Ruhm; die wilde Schönheit des jungen Burschen ist durch große Gebärdensprache gemildert. Als weibliches Gegenstück mag die überaus holdselige h. Agnes im Pisaner Dom genannt sein, deren inspirierter Blick nach oben dem Gesicht einen Murillo-gleichen Ausdruck verleiht. Endlich gibt es von Sarto einige — nicht viele — Bildnisse (mehrere der schönsten in den Florentiner Sammlungen, ausgezeichnet auch der jugendliche Bildhauer der Londoner Galerie); sie gehören in die Reihe der großen Idealbildnisse der Zeit. Mit allen Arbeiten des Meisters gemeinsam haben sie die souveräne Sicherheit der Form, zugleich einen besonderen koloristischen Reiz, der gelegentlich — in dem sogenannten Selbstporträt des Palazzo Pitti (Abb. 239) — durch die einfachsten farbigen Kombinationen erreicht ist.

Von Sarto sprechen, ohne seiner Zeichnungen zu gedenken, hieße ihn seines besten Ruhmestitels berauben. Hat er als Zeichner doch selbst vor Michelangelo Gnade gefunden! Den »Zeichner ohne Fehl« nannten ihn seine Florentiner Mitbürger, und sie waren kompetente Beurteiler. Mit Vorliebe hat er sich des Rötels bedient — es ist charakteristisch für den Koloristen Sarto —, daneben der schwarzen Kreide, nur ausnahmsweise der Feder oder des Stiftes. Unter den zahlreichen Blättern, die von ihm erhalten sind, befinden sich ganz wenige Kompositionsentwürfe; nicht viele Akte, das meiste sind Detailstudien. Aber von welchem Reiz! Die Linie hat Klang bei ihm, sie fühlt mit unsagbarer Anmut die Form ab, betont die Gelenke, scheidet das Unwesentliche mit Instinkt aus. Wunderbar reich in Licht und Schatten ist die Innenform gegeben. Es gibt weniges auf diesem Gebiet, das neben Sarto sich zu behaupten vermag.

Sarto war, alles in allem, kein Künstler von höchstem Rang; selbst hinter Fra Bartolommeo steht er wenigstens an geistiger Bedeutung zurück. Aber dennoch darf man von ihm sagen, daß er der letzte bedeutende Florentiner gewesen ist. Mit ihm endet die große Tradition, die mit Giotto beginnt.

Sein Vorbild war verlockend genug, um lange noch anzuziehen. Im ganzen 16. Jahr-

hundert und noch darüber hinaus findet man die sarteske Kunst nachgeahmt. Davon legen die sehr beachtenswerten Künstler um die Jahrhundertwende in Florenz (ein Poccetti, Giovanni da San Giovanni u. a.) Zeugnis ab. Unter Sartos unmittelbaren Nachfolgern war noch ein wirklich Begabter, Jacopo Pontormo (1494—1557). In seinen Zeichnungen steht er kaum hinter seinem Lehrer zurück, seine Bildnisse gehören zu dem Besten der Epoche (hervorragend das Jünglingsporträt in der Galerie in Lucca; von gleich stolzer Anlage das Frauenbildnis in Frankfurt); hat man sie doch bis vor kurzem selbst Raffael, Leonardo und Sarto zugeschrieben! Mit prächtiger Farbengebung verbinden sie eine Haltung, wie sie Bronzinos Bildnisse auszeichnet. Seine Altarbilder sind dagegen oft unrein in der Komposition, gehäuft, aber sie haben eine lichtfarbige Skala, die völlig eigenartig ist. Einmal aber ist es ihm gelungen, in seiner Jugend, ein Werk zu schaffen, das noch einmal den vollen Glanz der goldnen Mediceerepoche ausstrahlt: die Lünette mit der Allegorie auf Acker- und Weinbau im großen Saal des Schlosses Poggio à Cajano.

Dem Manierismus, der in seinen früheren Werken wenigstens noch zurücktritt, ist der begabte Giovanni Battista Rosso (1494—1541) fast von Anbeginn verfallen gewesen. Obschon mit Pontormo gleichaltrig, nahm er doch dessen Art an; seine erfreulichsten Bilder, wie die große, auf silberblauen Ton gestimmte Kreuzabnahme im Dom von Volterra (1521) oder das an schönen Aktfiguren reiche Bild der Uffizien mit Moses, der den Ägypter erschlägt, gehören hierher. Die Schlankheit der Figuren, die schon bei Pontormo nicht selten stört, übertreibt er noch. Wirklich bedeutsam wurde Rosso aber dadurch, daß er, von Franz I. nach Fontainebleau berufen, um die Räume des Schlosses zu schmücken, wobei ihm ein Stab von Künstlern, Italienern und Franzosen, zur Seite stand, die Hochrenaissancekunst nach Frankreich verpflanzte. Mit ihm beginnt die sogenannte »Schule von Fontainebleau«.

Siena. Sodoma und sein Kreis. Auch in Siena erfuhr am Anfang des 16. Jahrhunderts die Malerei eine tiefgehende Wandlung. Schwerlich hätten sie die heimischen Kräfte allein bewirkt, da der von inneren Unruhen fortwährend unterwühlte Volksboden noch weniger als in Florenz dafür zureichende Nahrung bot. Die neue Blüte wurde durch einen aus der Ferne zugezogenen Meister hervorgerufen, der dann durch sein Beispiel auf die sieneser Maler anregend wirkte.

Ein Lombarde, Giovanni Antonio Bazzi aus Vercelli (1477—1549), bekannter unter dem Spottnamen Sodoma, welcher in seiner Jugend Leonardos Werke in Mailand kennen gelernt hatte und um das Jahr 1500 nach Siena übersiedelte, brachte frisches Leben mit. Sodoma war ein wunderlicher Geselle, voller Grillen und Launen, die die Klatschsucht noch vergrößerte; unstät in seinem Leben, unruhig und reizbar in seinem Wesen. Er hatte aber einen angeborenen Schönheitssinn, der ihn zur Wiedergabe anmutiger Frauen, schalkhafter Kinder, nackter Leiber besonders geschickt machte. Zweimal versuchte er sein Glück in Rom. Das erstemal, 1508, kam er, angelockt durch die künstlerischen Pläne des Papstes Julius II., nachdem er vorher in dem Kloster Monte Oliveto bei Siena eine stattliche Reihe von Fresken mit Szenen aus dem Leben des h. Benedikt vollendet hatte. Doch blieb er nur kurze Zeit in Rom, wo er vorübergehend in den Stanzen beschäftigt war.

Fruchtbar und folgenreich war der zweite, längere Aufenthalt (etwa 1514), der uns den Künstler in Diensten des großen Kaufherrn Agostino Chigi zeigt. Dieser reiche Sienese hatte eine natürliche Vorliebe für die Künstler seiner Vaterstadt und zog mehrere von ihnen nach Rom. Aber bei der Auswahl ging er mit seinen persönlichen Neigungen zu Rate. Agostino spielte im öffentlichen Leben Roms, trotz seines Ansehens bei den Päpsten, keine

Der heilige Sebastian. Von Sodoma

Florenz, Uffizien

so hervorragende Rolle; dafür galt er als das Muster eines kunstfreundlichen Lebemannes. Auch aus den Kunstwerken, mit welchen er sich umgab, sollte Lebenslust sprühen, der Schmuck der Räume, in welchen er sich bewegte, zum Genusse des Daseins auffordern. Er begünstigte daher besonders solche Maler, deren Phantasie sich in der Schilderung fröhlich anmutiger Szenen wohlfühlte. Zu diesen gehörte Sodoma. In Chigis römischem Landhause, der später sogenannten Farnesina, schmückte er das Schlafzimmer im Oberstock mit Fresken, welche mit Recht zu den köstlichsten Kunstschätzen Roms gezählt werden. Die Hauptbilder stellen Alexander den Großen dar, wie er die Huldigungen der Familie des Darius empfängt, und seine Vermählung mit Roxane. Lucians Beschreibung eines griechischen Gemäldes diente Sodoma als Ausgangspunkt seiner Schilderung. Am Rande des Bettes sitzt Roxane mit lieblichen Zügen. Die Dienerinnen ziehen sich zurück. Amoretten sind noch mit der letzten Zurüstung beschäftigt. Alexander naht sich dem Lager und reicht Roxane eine Zackenkrone dar, zum Zeichen, daß er sie zur Königin erhebt. Am Eingange des Gemaches stehen Hymenaeus und Hephaestion, der himmlische und der irdische Brautführer, dieser mit der Fackel in der Hand, beide in Bewunderung der Schönheit der Braut versunken. Amoretten tummeln sich in den Lüften und treiben auf dem Boden mit Alexanders Rüstung ihr Spiel. Das erste Bild ist überladen und roh gemalt, größtenteils Gehilfenarbeit; das zweite reich an vielen besonderen Schönheiten Sodomas. Aber in der Komposition und auch in der Stellung der einzelnen Figuren zeigt sich des Künstlers Schwäche. Seine Farbenwirkung bleibt immer köstlich.

Ein Meister in der Wiedergabe der Einzelerscheinung, insbesondere wenn es schöne junge Männer, anmutige Frauen und holde Kinder darzustellen gilt, steht Sodoma schwankend und unsicher da, sobald es sich um größere Kompositionen handelt. Eine geschlossene Einheit zeigt auch keines der zahlreichen Fresken, welche er in späteren Jahren in Siena ausführte. In S. Domenico schmückte er die Kapelle der h. Katharina mit Szenen aus ihrem Leben, unter welchen der Verzückung der Heiligen der Preis zukommt, sowohl wegen der ausdrucksvollen Schönheit der drei Frauen als wegen der vornehm reichen Dekoration; das Oratorium S. Bernardino bedachte er mit Einzelfiguren von Heiligen und mit Bildern aus dem Leben Mariä, das Rathaus mit drei Heiligen, welchen die Begleitung der Amoretten ein recht weltliches, aber das Auge entzückendes Aussehen verleiht. Gegen seine Fresken treten die Tafelbilder zurück. Sie zeigen wenigstens keine Vorzüge, welche man nicht schon an seinen Wandgemälden findet. Sein bestes Altarbild, die große Kreuzabnahme aus San Francesco, jetzt in der Akademie in Siena, ist, nach den lombardischen Reminiszenzen zu schließen, ein Frühwerk. Ganz leonardesk, direkt von einer Zeichnung des Florentiners inspiriert, die Madonna mit dem Lamm in der Brera. In einem besonders glücklichen Moment gelang ihm noch später (zwischen 1525 und 1531) die Einzelfigur des h. Sebastian in den Uffizien (Tafel XIV), ursprünglich ein Prozessionsbanner. Bei den Meistern des Quattrocento trug der Heilige seine Leiden freilich männlicher.

Außer Sodoma besaß Siena am Anfang des 16. Jahrhunderts noch mehrere tüchtige Maler, welche sich zum Teil seinem Einflusse unterwarfen; so namentlich Girolamo del Pacchia (1477 bis nach 1535), dessen Marienleben im Oratorium S. Bernardino, ohne in der Erfindung originell zu sein, äußerlich doch den Vergleich mit den besten florentinischen Fresken wohl aushält. Auch der Architekt Baldassare Peruzzi (S. 203) versuchte sich in seiner Vaterstadt (Kirche Fontegiusta) und in Rom (Farnesina und S. Maria della Pace) in der Malerei. Ihn hemmte in der freien Entfaltung seiner Kraft die vorwiegend architektonische Schulung seiner Phantasie. Ausgezeichnet in perspektivischen Schilderungen und in

dekorativer Malerei (Villa Belcaro bei Siena, Deckenmalereien im Grotteskenstil), zeigt er doch in den figürlichen Darstellungen leicht eine gewisse Kälte. Verhängnisvoll war die Nachbarschaft der großen Meister für ihn, wie für einen anderen Sienesen, den Domenico Beccafumi (etwa 1486—1551), welchem die Zeichnungen zu größeren Kompositionen für den teils niellierten, teils mosaikartig zusammengesetzten Marmorfußboden des Domes (Opfer Abrahams, Leben Mosis u. a.) einen berühmten Namen machten. Sie mußten ihre Vorbilder nachahmen und konnten sie nicht erreichen, verloren dabei ihr Eigentum und gewannen dagegen keine großen Schätze.

Mit Andrea del Sarto drohten dem Raffael seine Feinde: »das Bürschchen in Florenz würde ihn weidlich schwitzen machen, wenn es vor größere Aufgaben gestellt würde«. Sodoma wird reichlich überschätzt, wenn man ihn als glücklichen Nebenbuhler Raffaels hinstellt. Ganz nahe kommt dem großen Urbinaten in einzelnen Schöpfungen doch nur Fra Bartolommeo. Gewiß darf das Kunstvermögen aller dieser Männer nicht gering angeschlagen werden. Doch muß man bezweifeln, daß bloß äußere Umstände sie am Erklimmen des höchsten Gipfels hinderten. Ihnen allen fehlt doch, was allein groß macht, die Wucht des selbständigen Eingreifens in die künstlerische Bewegung mit den Kräften der eigenen, unbezwinglichen Natur.

3. Leonardo, Michelangelo und Raffael

Es kommt nicht bloß in der Geschichte der Staaten vor, daß wir auf mächtige Persönlichkeiten stoßen, welche mit einem Male das Schicksal der Völker wenden, so daß mit ihrem Auftreten eine neue Zeit beginnt und sie allein den ganzen Raum ausfüllen, während neben ihnen alles unbedeutend und untergeordnet erscheint. Auch die Kunstgeschichte verehrt Heroen, die durch ihre gewaltige, allumfassende Persönlichkeit den Gang der Kunst auf lange hin bestimmen, die alten Bahnen vollenden, neue eröffnen. Als solche Helden treten uns in der Renaissanceperiode Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarrotti und Raffaello Santi entgegen. Sie fanden den Boden für ihr Wirken wohl vorbereitet. Es gibt wenige Züge in ihren Werken, welche nicht ältere Künstler wenigstens angedeutet hätten, schwerlich eine von ihnen eingeschlagene Richtung, für welche nicht Vorläufer nachgewiesen werden könnten. Sie wurzeln in Wahrheit in ihrer Zeit und wachsen organisch aus der früheren Kunst heraus. Ohne diesen Zusammenhang hätten sie ja nimmermehr den großen Einfluß gewinnen und die gewaltige Herrschaft über die Zeitgenossen erringen können. Immerhin empfängt man im Angesicht ihrer Werke den Eindruck unbeschränkter schöpferischer Kräfte. Muß auch der Historiker etwas von diesem Glauben nehmen, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sie nicht bloß zusammenfügten, was bisher getrennt war, sondern auch der gegebenen und überlieferten Kunst, indem sie diese mit ihrer Phantasie befruchteten und dabei ihre Persönlichkeit einsetzten, eine neue, überraschende Gestalt verliehen.

a) Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci, der natürliche Sohn des Notars Ser Piero da Vinci, wurde auf einer Villa bei Vinci oberhalb Empoli 1452 geboren. Seine Lehrzeit in der Werkstätte Verrocchios ist urkundlich gesichert; noch als Erwachsener, mit vierundzwanzig Jahren, ist er bei ihm tätig; ein äußeres Zeugnis dafür hat uns sein Anteil an des letzteren Gemälde der Taufe Christi geliefert (S. 144). Von seinen bei Vasari genannten Jugendarbeiten (Schild mit einem



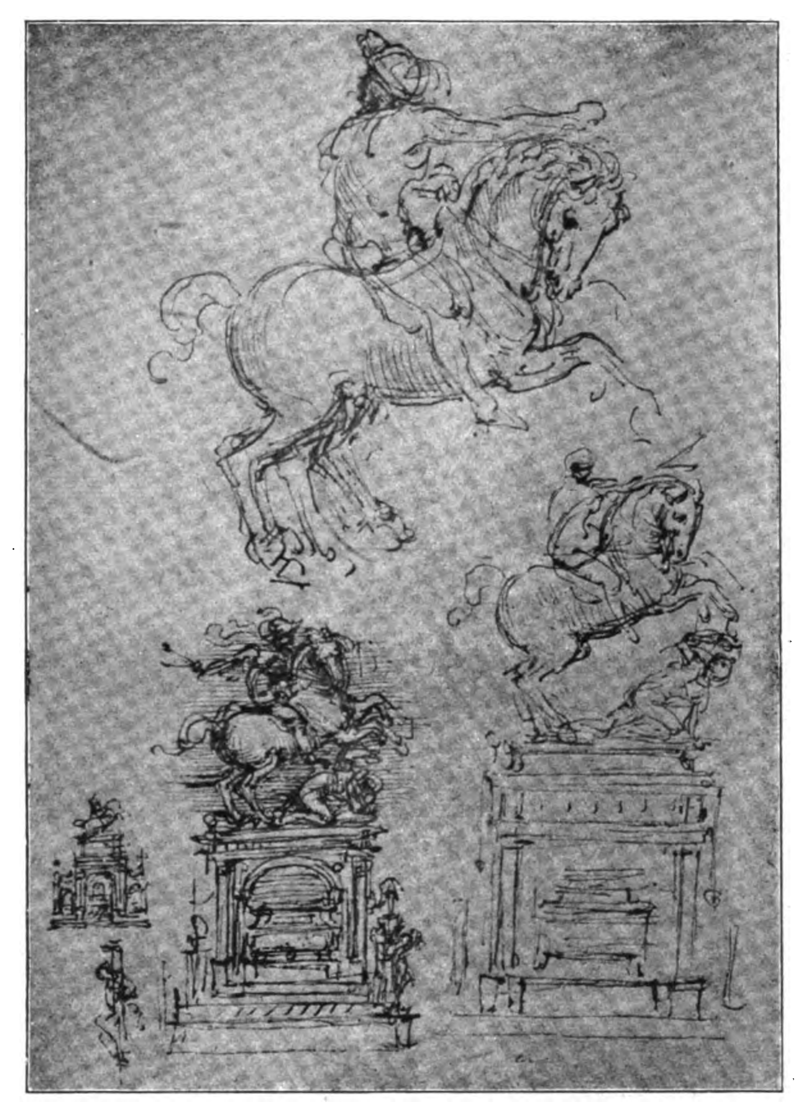
phantastischen Ungeheuer, Medusakopf, große Zeichnungen Neptuns und des ersten Elternpaares) haben sich die sicheren Spuren verloren. Dafür hat die neuere Forschung andere Jugendwerke ans Licht gezogen. Ende 1478 beschäftigt er sich mit zwei Madonnenkompositionen; die eine war die »Madonna mit der Katze«, von der wenigstens zahlreiche Studien zeugen (Abb. 240), die zweite ist wohl die »Madonna Benois«, 1914 für die Petersburger Eremitage erworben, noch ganz im Sinn seines Lehrers Verrocchio entworfen. Die vielumstrittene große »Verkündigung« der Uffizien ist jetzt durch eine echte Zeichnung für Leonardo beglaubigt; bei unleugbarer Befangenheit der Figuren nimmt sie durch den Zauber der Landschaft, die zarte Empfindung für das pflanzliche Leben des Wiesengrundes gefangen; eine zweite, kleine Version des gleichen Themas im Louvre ist durch lineare Anmut und farbigen Reiz dem größeren Werk überlegen. Auch die »Madonna mit der Blumenvase« in München gehört in diese Gruppe von Werken, die die Anfänge Leonardos und seinen engen Zusammenhang mit der Kunst seines Lehrers beleuchten. Das Hauptwerk dieser ersten Epoche, die unvollendete Anbetung der h. drei Könige in der Uffiziengalerie in Florenz (Abb. 241) hängt aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem Auftrag des Klosters S. Donato degli Scopetani von 1481 zusammen, den Leonardo, wie so manchen anderen, nicht ausgeführt hat; Filippino Lippi trat 1496 mit seiner nun ebenfalls in den Uffizien hängenden Anbetung der Könige für ihn ein. Das Bild ist in dem Stadium der bräunlichen Untermalung liegen geblieben. Der Künstler hat schon mit den florentinischen Traditionen gebrochen und alle Eigenschaften erworben, die seine späteren Werke auszeichnen. Die wohl abgewogene Komposition, die klare Anordnung der Gruppen inmitten des reichen Getümmels, der über das gewöhnliche Maß gesteigerte Ausdruck der Köpfe, die Freude an kühn bewegten Reitergestalten: alle diese der reifsten Entwickelung Leonardos eigentümlichen Züge liegen schon in dieser Anbetung der Könige vor. Ebenso blieb ein Bild mit dem büßenden h. Hieronymus, in der vatikanischen Galerie, unvollendet; aber diese Helldunkeluntermalung gibt schon den ganzen drängenden Bewegungsreichtum und eine deutliche Vorstellung der Lichtführung. Phantastische Felsen türmen sich hinter dem Heiligen zum Tor.


240. Leonardo. Madonna mit der Katze. Handzeichnung. Uffizien



241. Leonardo da Vinci. Die Anbetung der Könige (braune Untermalung). Florenz, Uffizien

Daß wir von ihm als Künstler bis über sein dreißigstes Jahr hinaus wenig besitzen, ist nicht zu verwundern. Leonardo war kein Fachmensch, dessen Tätigkeit in einem einzelnen festbegrenzten Kreise wurzelte: er entsprach vielmehr dem Ideale, welches sich die Renaissance von einer vollendeten Persönlichkeit gebildet hatte. Wenige Sterbliche dürfen sich einer solchen Vielseitigkeit der Anlagen, einer solchen Fülle von Kräften und Fähigkeiten rühmen wie er. Seiner universellen Natur genügte kein abgeschlossener Wirkungskreis. Alle Wissenschaften, alle Künste und Fertigkeiten übten eine gleich große Anziehungskraft auf ihn aus, alle suchte er zu erwerben, nahezu alle beherrschte er meisterhaft. Hatte er aber an ihnen die eigene Kraft und Natur erprobt, so verringerte sich sein Interesse an dem Einzelwerke. So erklären wir uns seine Freude am Experimentieren und den geringen Wert, den er auf die äußere Vollendung seiner Bilder legte. Auf manche Zeitgenossen machte er den Eindruck eines Mannes, der in den Tag hineinlebte, unbestimmt in seiner Tätigkeit, wechselnd in seinen Neigungen; sie tadelten seine Trägheit und schalten ihn wortbrüchig. Uns dünkt dieses Urteil unbegreiflich, wenn wir an die Massen der erhaltenen Handschriften



242. Leonardo. Entwürfe für das Trivulzio-Denkmal. Zeichnungen. Windsor

denken (ein kleiner Teil davon, welcher sich auf die Kunst bezieht, wurde von Freunden zu einem Buche, dem sogenannten »Trattato della Pittura«, zusammengestellt) und überall die Zeugnisse seines wunderbaren Fleißes, seines unermüdlichen Forschertriebes wahrnehmen. Wenige Menschen arbeiteten so viel wie Leonardo und zogen dabei die äußeren Folgen des Schaffens so langsam. Ihm bot das geistige Arbeiten den höchsten Genuß. Seine Persönlichkeit gewann dadurch, aber die Zahl der abgeschlossenen, fertigen Werke blieb klein.

Einen Mann von dieser Universalität des Wissens und Könnens, welcher dabei auch mit körperlichen Vorzügen verschwenderisch ausgestattet war, zu gewinnen, mußte notwendig einem Fürstenhofe der Renaissancezeit begehrenswert erscheinen. Auf eine glänzende Bildung baute man hier den Lebensgenuß, bedeutende Männer zog man gern heran, um die öffentliche Meinung leiten zu können; der Dienste gedankenreicher, erfinderischer Künstler bedurfte man ebenso für die höfischen Prunkfeste, wie für die großen Unternehmungen, die bestimmt waren,

in Friedenszeiten die Untertanen mit der tyrannischen Herrschaft der Dynasten zu versöhnen, in Kriegszeiten deren Macht zu schützen. Wir begreifen, daß an einem der großen italienischen Fürstenhöfe für Leonardo ein passenderer Platz war als in dem von eifersüchtigen Parteien erfüllten Florenz. Um 1482 folgte Leonardo einem Ruf nach Mailand und trat in den Dienst des Lodovico Sforza, dem er sich in einem berühmten, alle seine verschiedenartigen Eigenschaften als Techniker, Ingenieur, Erfinder und Künstler aufzählenden Schreiben angeboten hatte. Seine musikalische Kunstfertigkeit soll ihm zunächst den Ruf verschafft haben. Gar bald aber erweiterte sich sein Wirkungskreis. Er nahm teil an der Anordnung der Hoffeste, er machte Pläne für die Bewässerung der Landschaft, die Befestigung der Schlösser. Er gewann Zeit für seine wissenschaftliche, alle Zweige der Natur umfassende Tätigkeit und sammelte jüngere Künstler um sich, sie durch Beispiel und Lehre anweisend.

Auch als Künstler beherrschte er weite Gebiete. Wir finden ihn mit mannigfachen Bauplänen, mit Kirchenentwürfen, vor allem aber viele Jahre lang mit der Arbeit an einem riesigen Reiterstandbilde des Francesco Sforza beschäftigt. Das Tonmodell vollendete er und schon in dieser Form erregte es allgemeine Bewunderung. Zum Gusse kam es nicht. Da das Modell in den Kriegen, die dem Herzog den Staat und die Freiheit kosteten, von französischen Bogenschützen zerstört wurde, so ist von diesem Werke nichts übrig geblieben als eine Reihe von Skizzen. Aber gerade die interessantesten unter Leonardos Handzeichnungen, die man früher auf dieses Werk bezog, gehören vielmehr zu einem zweiten Reiterdenkmal, das dem Marschall Trivulzio, dem Führer der französischen Truppen, galt, und für das der Künstler im Auftrage des Königs Ludwig XII. von 1506 an Kostenanschläge und Zeichnungen machte (Abb. 242).

Mit den malerischen Schöpfungen Leonardos ging das Schicksal kaum glimpflicher um. Die Bildnisse, die er für den Herzog malte, lassen sich nicht mehr mit Sicherheit nachweisen. Das Frauenporträt im Louvre, das nach älteren Kupferstichen willkürlich la belle Féronnière benannt wird, stellt eine mailändische Dame dar, die vielleicht nicht einmal Leonardo, sondern Boltraffio gemalt hat. Das Bildnis der herzoglichen Geliebten Cecilia Gallerani, dessen Existenz durch zeitgenössische Briefe und das Sonett eines Hofdichters gesichert ist, glaubt man neuerdings in der »Dame mit dem Hermelin« in der Galerie Czartoryski in Krakau, wiedergefunden zu haben; auch dieses überaus anmutige, zarte Bild wird andererseits für Boltraffio in Anspruch genommen. Die Madonna in der Felsgrotte geht dagegen gewiß auf Leonardo zurück. Es sind zwei Exemplare erhalten. Eine Bruderschaft hatte im Jahre 1483 für ihre Kapelle in S. Francesco in Mailand ein großes, mit kostbaren Schnitzereien verziertes Altarwerk bestellt, geriet aber wegen der Abnahme mit Leonardo und seinem Gehilfen Ambrogio de Predis in Streit. Das Exemplar im Louvre (Tafel XV) wird meist als das ursprüngliche Mittelstück, das Exemplar in London als ein von den Brüdern nachträglich bestellter Ersatz angesehen. Mit dem Londoner Bild sind jetzt auch die beiden, von Predis gemalten Flügel mit je einem musizierenden Engel, recht geringe Arbeiten, wieder vereinigt. Die Gemälde im Louvre und in der National-Galerie stimmen nicht in allen Teilen überein. Der Hauptunterschied besteht darin, daß auf dem zweiten Exemplar die auf Johannes weisende Hand des Engels, die sich störend zwischen den segnenden Gestus der Maria und die Gestalt des Christkindes schiebt, unterdrückt ist; auch blickt der Engel nicht zum Bild heraus, sondern richtet die Augen auf den kleinen Johannes. Eine solche kapitale Änderung ist ohne Zustimmung des Meisters kaum anzunehmen; eine ideelle Beihilfe, die er dem Schüler hat angedeihen lassen, ist das wenigste, was wir für das Londoner Bild voraussetzen, das qualitativ die beiden Flügelbilder weit überragt. Aber an reicher Schönheit der Einzelform ist der Vor-

Die Madonna in der Felsgrotte. Von Leonardo da Vinci

Paris, Louvre



243. Leonardo da Vinci. Das Abendmahl. Wandgemälde. Mailand, Refektorium von S. Maria delle Grazie
(Nach dem Stich von Raffael Morghen)



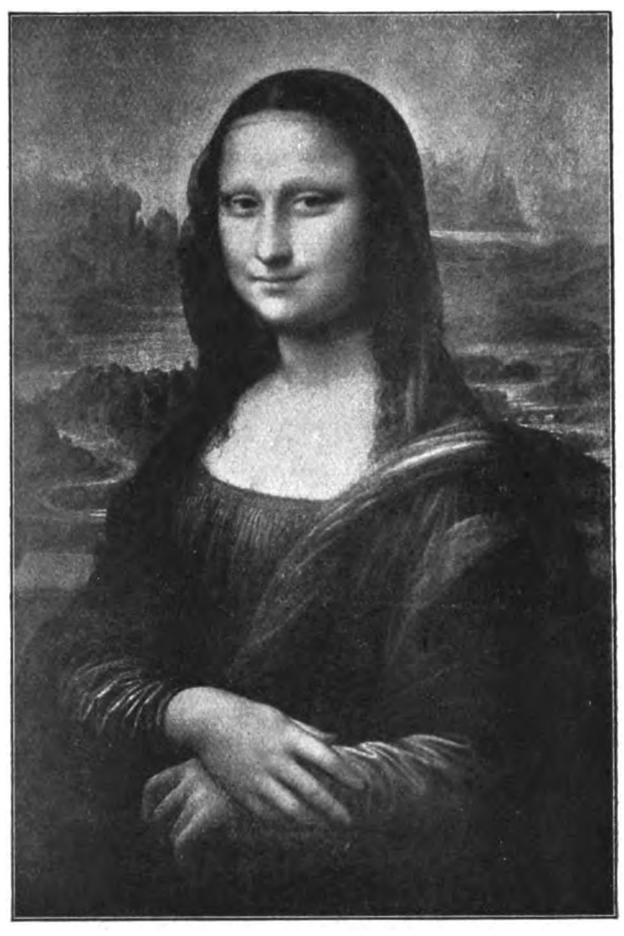
244. Rubens (?). Der Kampf um die Fahne. Zeichnung nach dem Karton Leonardos. Louvre

rang des Louvrebildes unbestritten; auf dieses bezieht sich auch die einzige sichere Zeichnung Leonardos, die erhalten ist, das wundervolle Blatt mit dem Kopf des Engels in Turin. Die Florentiner Jugendjahre klingen mit diesem Bild, in dem manches noch leise an Verrocchio mahnt, schön und feierlich aus.

In Mailand ist nur ein Denkmal seiner Maltätigkeit geblieben, leider in arg verstümmelter Gestalt, das Abendmahl (Abb. 243). Leonardo malte es in den Jahren von etwa 1494 bis Ende 1497 an die Wand des Refektoriums im Kloster S. Maria delle Grazie und zwar nicht in Öl, wie früher geglaubt wurde, sondern, wie sich bei der neuesten Restaurierung durch Cavenaghi (seit 1908) herausgestellt hat, in Tempera. Was sich von dem Originale erhalten hat, reicht, in Verbindung mit alten Kopien, hin, die Bedeutung des Werkes vollkommen erkennen zu lassen. Mit gutem Grunde ist es wie kein zweites Gemälde durch Nachbildungen über die ganze Welt verbreitet worden. Mag man die formale Komposition, die Anordnung der Gruppen, das Linienspiel oder den Ausdruck und das dramatische Leben ins Auge fassen, immer bleibt das Abendmahl als unübertreffliches Muster bestehen. Je zwei Gruppen zu drei Aposteln sitzen rechts und links von Christus. Jede Gruppe schließt sich zu einer Einheit zusammen, greift aber gleichzeitig in die nächste Gruppe durch Handbewegungen und Blicke einzelner Apostel über. Alle beziehen sich auf Christus, der sich als der äußere und innere Mittelpunkt der Handlung offenbart, von welchem alle Bewegung ausgeht, zu welchem sie wieder zurückkehrt. Die Tiefe des Ausdrucks in den einzelnen Köpfen, die Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Charaktere, das Mitspiel der Hände bei der blitzartigen Erregung, die das unus vestrum hervorruft, sind von jeher bewundert und als unnachahmlich bezeichnet worden. Höchstens könnte man aussetzen, daß die feine Berechnung jedes Zuges, der künstlerische Verstand die unmittelbare, nahe Empfindung vielleicht zu stark zurückgedrängt hat.

Bis Ende 1499 währte Leonardos Aufenthalt in Mailand. Nach dem Sturze des Sforza wandte er sich wieder der Heimat zu. Eine kurze Zeit, 1502, stand er als Kriegsingenieur in den

Diensten des Cesare Borgia, einige Male besuchte er Mailand, vorübergehend (1513—14) auch Rom; immerhin blieb Florenz für mehrere Jahre die Hauptstätte seiner künstlerischen Tätigkeit. Sie erreichte ihren Höhepunkt, als ihm 1503, gemeinsam mit Michelangelo, der Auftrag wurde, den Großen Saal im Palazzo Vecchio mit Wandgemälden zu schmücken. Leonardos Aufgabe war die Schilderung der Schlacht bei Anghiari, in welcher 1440 die Florentiner über das mailändische Heer einen bescheidenen Sieg erfochten hatten. Er begann den Karton und hatte 1506 die Hauptgruppe, den Kampf um die Fahne, auf die Wand übertragen. Dann brach er die Arbeit ab, um nie zu ihr zurückzukehren, wahrscheinlich weil sie ihm durch mißlungene Farbenexperimente verleidet war. Sein Karton ging zu Grunde und nur aus einer angeblich von Rubens gemachten Zeichnung (im Louvre, Abb. 244) und dem Edelinckschen Stiche nach dieser Zeichnung lernen wir die Hauptgruppe kennen. Die Kampfeswut, die Leidenschaft, welche sich auch den Schlachtrossen mitteilt, hat Leonardo in dem kaum entwirrbaren Knäuel von Figuren kraftvoll wiedergegeben.



245. Leonardo. Mona Lisa. Ölgemälde. Louvre

Zur Vollendung kleiner Tafelbilder fand Leonardo in Florenz noch weniger Zeit und Lust. Er überließ diese häufig seinen Schülern. Nur das Bildnis der Mona Lisa, der Gattin des Francesco del Giocondo, im Louvre ist ein Werk seiner eigenen Hand (Abb. 245). Nicht günstig erhalten, bietet uns doch die Gioconda allein die Möglichkeit, Leonardos Bedeutung als Porträtmaler zu erfassen. In der feinen Rundung des Kopfes, in dem schmelzenden Blicke, in dem Heranziehen der Hände zur Charakteristik der Persönlichkeit wurde er den Zeitgenossen das höchste Muster. Das Gemälde der Madonna mit der h. Anna im Louvre hängt zusammen mit einem Auftrage der Mönche der Annunziata, bald nach seiner Rückkehr von Mailand nach Florenz, 1501. Damals fertigte der Meister einen Karton, den, als er ausgestellt wurde, die ganze Stadt bestaunte. Aber dies kann der heute noch erhaltene Karton in der Londoner Akademie (Abb. 246) nicht sein; nach der Beschreibung muß er vielmehr mit dem Louvrebild in der Hauptsache übereingestimmt haben. Die Ausführung des Bildes, das nicht völlig fertig zu sein scheint, muß in eine spätere Zeit fallen. Es ist von dem Londoner Karton im Aufbau wesentlich verschieden: Maria neigt sich vom Schoß der heiligen Anna tief



246. Leonardo. Madonna mit der h. Anna. Karton. London, Akademie

herab und umfaßt mit beiden Armen das Kind, welches das Lamm gar zu fest angefaßt hat. Der Knabe schaut lächelnd zur Mutter auf, und dieses Lächeln spiegelt sich gleichsam im Antlitz der beiden Frauen wider. Die Schwierigkeit, die in dem traditionell gegebenen Motiv lag — das Sitzen der Maria auf dem Schoß ihrer Mutter —, hat Leonardo durch ein wunderbares Spiel der Linien überwunden. Noch einige andere Gemälde werden auf Leonardo zurückgeführt, wie der junge Johannes der Täufer im Louvre, eine Halbfigur, nackt, lächelnd den Blick auf den Beschauer richtend, die Hand aufwärts weisend, im heutigen Zustand

wenig genießbar, und eine Leda, in mehreren Exemplaren vorhanden. Wie die Zeichnungen beweisen, hat sich Leonardo an diesem Thema immer wieder versucht, bis er in einer Gruppe der stehenden nackten Frau, an die in weicher Biegung des Halses sich der Schwan schmiegt, die endliche Lösung fand. Das Bild kann, wenn es je ausgeführt worden ist, kaum erfreulich gewesen sein.



247. Leonardos Selbstbildnis. Rötelzeichnung Turin

Einigen Ersatz für die wenigen, oft ungünstig erhaltenen Bilder liefern Leonardos Zeichnungen (Abb. 247). Sie haben sich in großer Zahl (besonders reich die Bibliothek in Windsor) erhalten und offenbaren uns in gleicher Weise wie seine Schriften die Allseitigkeit seines Geistes, die Unbegrenztheit seiner Interessen. Sie lassen sich von den Schriften kaum trennen, ergänzen diese, fassen häufig die Worte in anschauliche Bilder oder sind Ausgangspunkte für seine Betrachtungen. Der Künstler-Forscher, in dessen Natur gelehrtes Wissen und künstlerisches Können harmonisch verbunden sind, tritt uns in ihnen entgegen. Die Blätter, welche unter den rein künstlerischen Gesichtspunkt fallen, scheiden sich in vorbereitende Skizzen und Studien und in freie, selbständige Entwürfe. Die letzteren zeigen bald den unermüdlichen Eifer des Meisters im Aufspüren eigentümlicher Naturbildungen und mannigfaltiger Charaktere, bald lehren sie uns die idealen Formen, in deren Schöpfung Leonardo seinesgleichen suchte, kennen. So seltsam es klingen mag, so sind doch beide Arten von Schilderungen der gleichen Quelle entsprungen. Denn in beiden Fällen suchte Leonardo mit der Natur zu wetteifern und ihr die Geheimnisse ihrer Erfindung abzulauschen. Das Blatt im Louvre (Abb. 248) zwar nicht von Leonardo selbst, aber in Nachahmung seiner Handschrift von Boltraffio gezeichnet, mag in die Doppelseitigkeit seiner Einstellung einen Blick tun lassen.

Nachdem Leonardo bereits lange Zeit in den Diensten der französischen Könige, der Beherrscher Mailands, gestanden hatte, folgte er dem Könige Franz I. Ende 1516 nach Frankreich. Am 2. Mai 1519 starb er im Kastell Cloux bei Amboise, von seinem Lieblingsschüler Melzi gepflegt, der auch der Erbe seines literarischen Nachlasses wurde.

Die lombardische Malerschule. Aus den Kreisen, welche Leonardo um sich gesammelt hatte, ging die jüngere lombardische Malerschule hervor; doch hatten mehrere und gerade ihre besten Vertreter schon eine gewisse künstlerische Reife erreicht, ehe sie dem großen Meister untertan wurden. Zu diesen gehört der tüchtige, vorübergehend im Dienst Kaiser Maximilians beschäftigte Ambrogio de Predis (nachweisbar 1483—1506), schon oben als Gehilfe Leonardos genannt, der sein Bestes als Porträtmaler geleistet hat (seinen Höhepunkt bezeichnet das vielfach noch Leonardo zugeschriebene Profilbildnis einer jungen Frau in der Ambrosiana in Mailand), ferner der einer alten Künstlerfamilie entstammende



248. Boltraffio. Studienköpfe. Federzeichnung. Louvre

Andrea Solario (nachweisbar 1490—1515). Er ist am tüchtigsten in der Wiedergabe von Einzelgestalten, die bald durch ihren milden, weichen Ausdruck rühren, so namentlich seine Eccehomo-Bilder, bald durch die scharfe Zeichnung überraschen (Porträts). An Schmelz der Oberfläche wetteifert er mit den gleichzeitigen Niederländern, die ihn nicht selten nachgeahmt haben. Giovan Antonio Boltraffio (1467—1516) bekundet namentlich in seinen Madonnenbildern (die schönsten in den Galerien von Budapest und London) den Einfluß Leonardos. Von zwei dem Meister besonders nahestehenden Schülern, Andrea Salaino und Francesco Melzi, können wir aus Mangel an gesicherten Werken keine klare Vorstellung gewinnen. Dem letzteren wird auf Grund alter Tradition das schöne Bild mit Vertumnus und Pomona in Berlin zugeschrieben, dem man die anmutige »Colombine« in Petersburg anreihen darf.

Eine unter den verschiedensten Einflüssen schwankende Erscheinung ist Gaudenzio Ferrari (um 1480—1546). Innerhalb der Schule ist er die hervorragendste Erscheinung, die einzige männliche Persönlichkeit; wer sich an den vielen allzu weichen Bildern der Mailänder müde gesehen hat, fühlt sich durch seine zupackende Art erquickt. Wie allen Lombarden, gelingt ihm die malerische Durchbildung der einzelnen Figuren besser als eine geschlossene Gruppierung und eine harmonische Anordnung, und ebenso wie seine lombardischen Genossen entfaltet er den größten Eifer als Freskomaler. Es gilt nicht bloß von Gaudenzio,



249. Gaudenzio Ferrari. Die Verkündigung. Fresko. Varallo, S. Maria delle Grazie

daß man seine künstlerische Bedeutung weniger in den Tafelbildern, von denen nur wenige in den großen Galerien mit Ausnahme der Turiner anzutreffen sind, als in den ausgedehnten kirchlichen Wandgemälden (Varallo, Saronno, Vercelli) erfaßt (Abb. 249). Dasselbe trifft für die ganze Schule zu. Bis in die tiefen Alpentäler hinein haben die Lombarden ihre Tätigkeit als Freskomaler ausgedehnt und eine Reihe von Werken geschaffen, welche zwar hinsichtlich der formalen Kraft und dem künstlerischen Gehalt hinter den Werken der monumentalen Malerei in Toskana zurückstehen, sie aber in ihrem farbigen Eindruck nicht selten übertreffen.

Auch Bernardino Luini (um 1480—1532), der hervorragendste Vertreter der Schule, muß in erster Linie als Freskomaler gewürdigt werden. Viele von seinen Wandbildern sind aus den alten Räumen herausgesägt und in die mailändischen Museen übertragen worden. So bewahrt die Brera das auch durch die ernste Ruhe der Komposition ergreifende Bild: die Übertragung des Leichnams der h. Katharina durch Engel. Andere können noch an ihrem

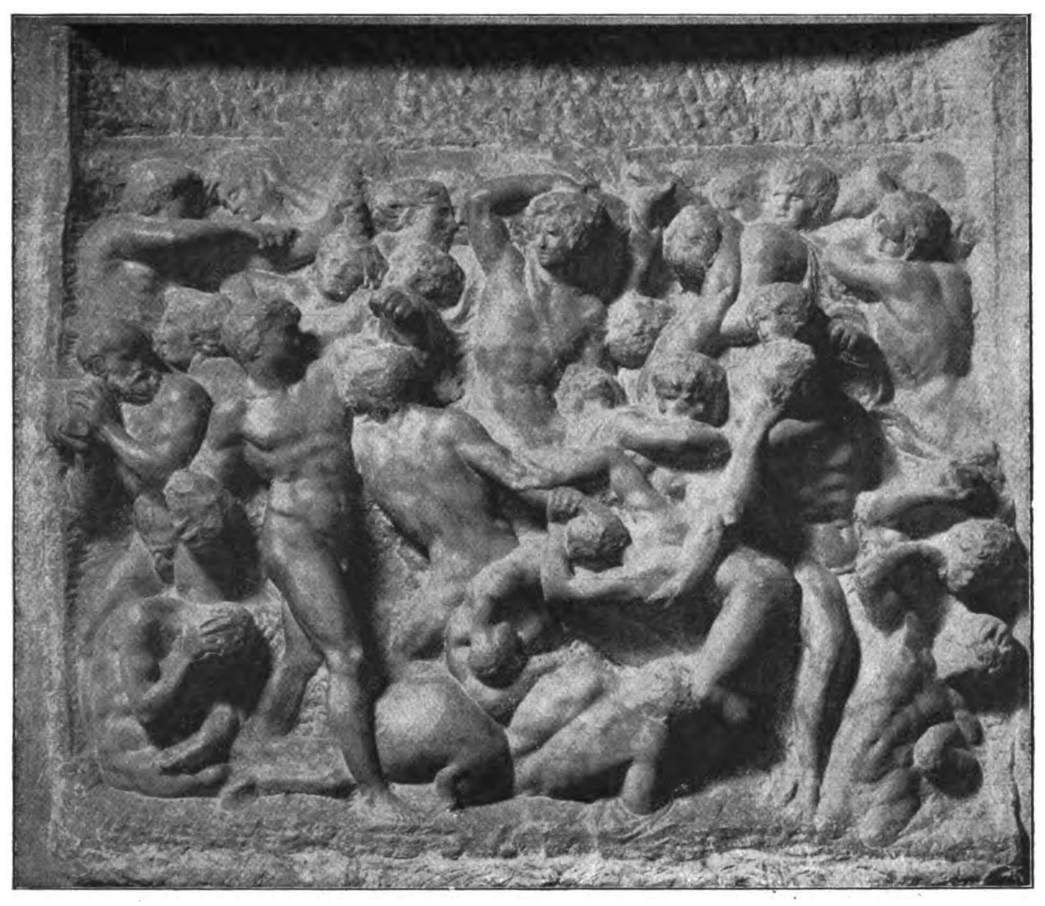


250. Luini. Heimkehr des Tobias. Mailand, Ambrosiana

ursprünglichen Bestimmungsorte bewundert werden. In der Wallfahrtskirche zu Saronno, deren Kuppel Gaudenzio Ferrari mit einem Engelkonzert schmückte, malte Luini 1525 neben anderen kleineren Schildereien zwei große figurenreiche Szenen, die »Anbetung der Könige« und die »Darstellung im Tempel« (im Chor); in der Kirche S. Maria degli Angeli zu Lugano 1529 die große Passion, ebendort das Abendmahl (aus dem Refektorium des Klosters) und die gleichfalls übertragene Lünette der Madonna mit den beiden Kindern, deren holde Anmut noch voll leonardesker Klänge ist. In Mailand wird man ihn am besten in den heiligen Frauen in S. Maurizio (Monastero Maggiore) schätzen lernen, wo er sich auch als beachtenswerter Porträtmaler in den Stifterfiguren offenbart. Aber auch in den kleinen, für die Hausandacht bestimmten Madonnenbildern findet er gelegentlich ein durch ihre Weichheit bestrickende Form.

Hier erweist er sich, und dasselbe gilt von den anderen Gliedern der Schule, in höherem Maße von Leonardo abhängig. Viele dieser Tafelbilder galten früher als Werke Leonardos und zeigen uns wenigstens noch manches von seinen Typen und seiner Ausdrucksweise, wenn sie auch in der Schärfe der Charakteristik weit hinter ihm zurückbleiben (Abb. 250). Doch tragen die Gemälde von Luini, Giampetrino, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto und anderen dazu bei, unsere Vorstellungen über Leonardo zu erweitern.

Sein Einfluß beschränkt sich nicht auf die Lokalschule in Mailand. Als er nach Florenz zurückgekehrt war, erregte seine Weise, die Dinge aufzufassen und Köpfe zu zeichnen, die größte Verwunderung und reizte zur Nachahmung. Seine Gewohnheit, die Komposition nach einem klaren linearen Schema aufzubauen, wirkte vorbildlich; besonders aber öffnete seine Helldunkelmalerei den Künstlern die Augen und gab ihnen erst einen Begriff davon, wie die Umwelt im Bilde malerisch ausgedeutet werden könne. Ohne daß er eigentliche Schüler in



251. Michelangelo. Kentaurenkampf. Hochrelief. Florenz, Casa Buonarrotti

Florenz ausbildete, zwang er doch alle Kunstgenossen, seinen Spuren zu folgen, Fra Bartolommeo sowohl wie Raffael, und selbst der widerwillige, ihm unfreundlich gesinnte Michelangelo mußte sich sagen, daß ihm hier ein Gegner von gleichem Rang gegenüberstand, von dem auch er etwas lernen konnte.

b) Michelangelo bis zum Tode Julius II.

Die florentinische Periode. Jede der drei Kunstgattungen, Architektur, Skulptur und Malerei, zählt Michelangelo Buonarroti (1475—1564) zu ihren größten Meistern; in der Geschichte einer jeden hat er einen hervorragenden Platz. Er hätte nicht ihr Schicksal so entscheidend bestimmen können, wenn er seine Tätigkeit in jedem einzelnen Kunstzweige den hergebrachten Gesetzen einfach untergeordnet hätte. Für ihn waren die Künste nur verschiedene Ausdrucksweisen für seine eigentümlichen großen Phantasiegebilde. Das Band, welches Michelangelos Wirken in den einzelnen Kunstzweigen vereinigt, ist seine machtvolle Persönlichkeit. Sie offenbart sich nicht minder deutlich in seinen malerischen Werken als in seinen Skulpturen oder seinen Bauten; überall stehen die Formen unter dem Banne seiner in ihrer Tiefe fast unergründlichen Natur. Man wird daher kaum sagen können, daß er mehr Bildhauer als Maler war, obschon er selbst seine Eigenschaft als Bildhauer betont hat. Er unterwarf sich die Künste, indem er ihnen die Züge seiner Persönlichkeit aufprägte.



252. Michelangelo. Pietà. Marmorgruppe. Rom, Peterskirche

Schon in seiner Erziehung drückt sich seine künftige Doppelwirksamkeit aus. Er ist Lehrling in der Malerwerkstätte des Domenico Ghirlandaio, er genießt den Unterricht in der Skulptur in dem mit Bildwerken angefüllten Garten der Medici unter der Leitung des alten Bertoldo, des letzten Gehilfen Donatellos. Von Jugendarbeiten aber kennen wir nur solche plastischer Art. Die Kentaurenschlacht (Abb. 251) in der Casa Buonarroti zu Florenz ist das früheste der von Michelangelo erhaltenen Werke. Er hat es mit einem merkwürdigen Verständnis der spätantiken Kunst verfertigt. In der Weise, wie seine Phantasie die Schranken des Raumes übersieht, Motiv an Motiv sich drängt, klingt bereits seine leidenschaftliche, zur Überstürzung neigende Natur deutlich an. Mehr in den Grenzen des überlieferten Stils hält er sich in dem Relief der »Madonna an der Treppe« (ebenda). Es ist in dem ganz flachen Reliefstil gearbeitet, der sich schon bei Donatello findet und in dem Desiderio Meister war; aber die Größe der Auffassung führt über die Älteren hinaus. Auch hier überall, bis in kleine Einzelheiten, Züge, die nur Michelangelo eigen sind.

Die Flucht aus Florenz (1494) nach dem Sturze der Medici führte ihn nach Bologna,


253. Michelangelo. David. Marmorstatue
Florenz, Akademie

wo er zur Arbeit an dem noch unvollendeten Grabmale des h. Dominicus (der Engel rechts am Sockel, Abb. 12 und zwei Heilige, Petronius und Proculus, auf dem Dach der Arca) herangezogen wurde. Der Aufenthalt in Bologna währte nur wenige Monate; aber auch Florenz, wohin er zunächst zurückkehrte, fesselte ihn bei den unruhigen, der Kunstpflege wenig günstigen Zeiten nicht lange. Die einzigen uns bekannten Schöpfungen aus dieser Periode sind zwei sehr umstrittene kleinere Marmorwerke, der jugendliche nackte Täufer (Giovannino), jetzt im Berliner Museum, der ein mit Honig gefülltes Horn zum Munde führt, und ein schlafend hingestreckter Amor, den man neuerdings in einem Bildwerk des Turiner Museums hat wiedererkennen wollen. Ein solches Stück hatte Michelangelo gemeißelt; es wurde als Antike einem römischen Kunstfreund verkauft. Dieser Betrug wurde die Veranlassung seiner ersten Romreise.

Im Jahre 1496 sehen wir den einundzwanzigjährigen Jüngling dort, wo er auf Bestellung eines französischen Kardinals, von 1498—1500, das Hauptwerk seiner ersten Periode, zugleich dasjenige, das am reinsten und ganz unmittelbar genossen werden kann, schuf: die Pietà (Abb. 252) in der Peterskirche. Zur Schönheit der Madonna, zur edlen Bildung des Christuskörpers, zur kunstreichen und doch scheinbar einfachen Gruppierung gesellt sich ein tiefer, inniger Ausdruck, wie ihn der Meister nicht oft wieder erreicht hat. Der Schmerz hat hier seine idealste Versinnlichung empfangen. — Einem ganz anderen Gedankenkreise gehört der für den in Rom ansässigen Florentiner Kaufherrn Jacopo Galli gearbeitete Bacchus (Florenz, Museo Nazionale) an. Michelangelo hat ihn im trunkenen Zustand, der festen Stütze bedürftig, dargestellt, auf die lebendige Durchbildung des Körpers den Hauptnachdruck gelegt. Der Eindruck bleibt peinlich, die Behandlung des Marmors aber ist schlechthin meisterhaft. Für den gleichen Besteller entstand, ebenfalls noch in Rom, der kniende bogenschießende Kupido, jünglingshaft gebildet, so daß andere die Figur als Apollo deuten wollen (London, Victoria- und Albert-Museum). Hier ist ein kompliziertes Bewegungsmotiv, wie bei den Jünglingsfiguren der Sixtinischen Decke, der Lösung nahegebracht.

Nach Florenz zurückgekehrt, arbeitete er im Auftrage der Signorie von 1501—04 aus einem verhauenen, schon halb zugerichteten Marmorblocke seinen David, den das Volk den Giganten nannte; der Heldenjüngling bekam 1504 seinen Platz vor dem Portal des Palazzo Vecchio und wurde erst 1874 in die Akademie gebracht (Abb. 253). Seit einigen Jahren ist am ursprünglichen Standort eine Kopie aufgestellt. Die Kolossalfigur — sie ist $5^1/_2$ m hoch —, von den Zeitgenossen den besten damals bekannten Antiken gleich-, ja über sie gestellt, hat neuerdings viel herbe Kritiker gefunden. Das Mißverhältnis zwischen dem Maßstab und den noch halb knabenhaften Formen, das häßliche Dreieck zwischen den Beinen, dazu die über-



254. Michelangelo. Madonna. Brügge, Liebfrauenkirche

gewaltigen Extremitäten: wie sollte alles das nicht den durch eine neue Erkenntnis der antiken Kunst geläuterten Geschmack verletzen? Trotzdem — der Strom des Lebens, der diesem Körper mitgeteilt ist, die vollkommene Herrschaft über den Marmor geben dem David eben doch seine besondere Stellung; er inauguriert den Beginn einer neuen Epoche der Plastik. Wie Donatello einst seinen h. Georg, so hat Michelangelo den jugendlichen Helden in Erwartung des Kampfes gegeben; dräuend, mit zusammengezogenen Brauen, blitzenden Augen. Das die Stirn überschattende Lockenhaar verstärkt den Ausdruck düsterer Entschlossenheit.

Noch andere plastische Arbeiten wurden etwa gleichzeitig vollendet oder beschäftigten den Meister, um bald hinterher in Angriff genommen zu werden. Neben der still-edlen »Madonna von Brügge« (Abb. 254), die Dürer schon 1521 an der Stelle bewunderte, für die sie bestimmt war, in der Liebfrauenkirche daselbst, der Pietà noch ganz nahe verwandt, die zwei Rundreliefs mit der Madonna und den beiden Kindern in London (Akademie) und Florenz (Abb. 255), jenes durch die stürmische Bewegung der Kinder, dieses durch die ernste Schönheit der Hauptgestalt und die Geschlossenheit der Gruppe ausgezeichnet. Endlich der Marmorblock, aus dem sich gleichsam widerwillig die Gestalt des Matthäus loszulösen scheint, mit elementarer Leidenschaft geladen. Es sollte eine von zwölf Figuren, Aposteln, für den Dom werden, die Michelangelo 1503 übernommen hatte; gearbeitet daran hat er wohl noch später, in der Zeit nach seiner Rückkehr von Rom.

Erst jetzt, nachdem er als Bildhauer weitreichenden Ruhm erworben hatte, wurde er mit einer großen malerischen Aufgabe betraut. Zwar hatte er schon früher den Pinsel geführt. Feder und Zeichenstift beherrschte er, wie seine Zeichnungen beweisen, schon in der Jugend. Von Tafelbildern aus dieser Zeit ist nur eines völlig gesichert, die heilige Familie in den Uffizien (Tafel XVI), nach dem Besteller als »Madonna Doni« bezeichnet (1503 oder 1504). Das unleugbar Gesuchte des Motivs, das dem Meister den größten Reichtum an Bewegung ermöglichte, aber an Unklarheit leidet, die zu der Szene nicht passenden Jünglingsakte, sowie die fatale Farbengebung werden immer Widerspruch wachrufen. Umstritten sind zwei andere



DIE HEILIGE FAMILIE. VON MICHELANGELO

Florenz, Uffizien

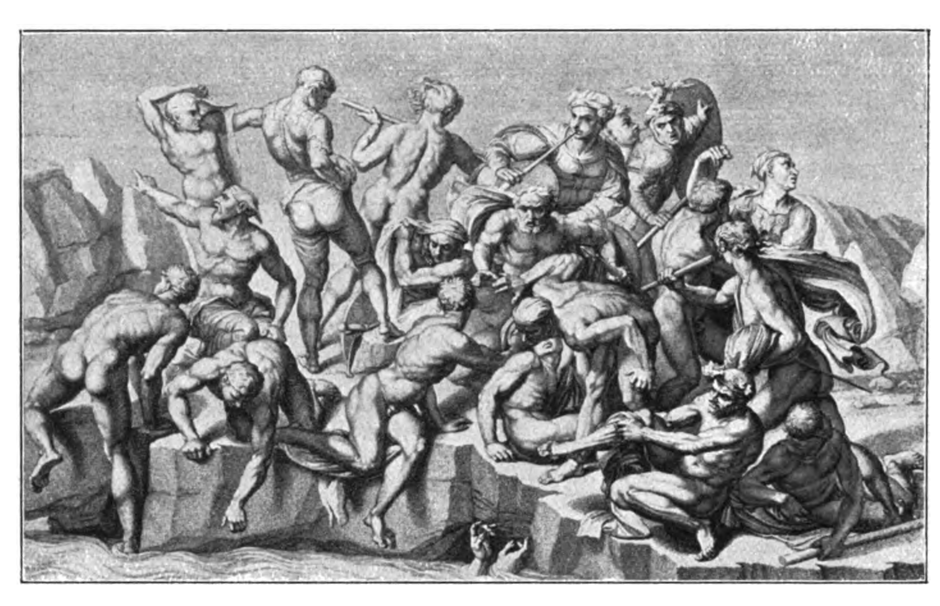


255. Michelangelo. Madonna. Marmorrelief. Florenz, Nationalmuseum

Bilder, in Temperafarben ausgeführt, wie das Florentiner Bild, die sogenannte Manchester-Madonna und die Grablegung Christi, beide in der Londoner Galerie. Ob und wieweit die Ausführung von Michelangelo selbst herrührt, mag offen gelassen sein; die Erfindung scheint sicher hier wie dort von ihm herzurühren.

Einen Bildhauer mußte auch die Aufgabe locken, welche ihm, wie bereits erwähnt wurde, jetzt zufiel. Wenige Monate nach der Überführung des David erhielt er den Auftrag auf eine Monumentalmalerei (1504). Es galt, im Wetteifer mit Leonardo, den Großen Ratssaal im Palazzo Vecchio mit Wandgemälden zu schmücken, deren Gegenstände aus der florentinischen Geschichte entlehnt waren. Zum erstenmal sollten Ereignisse der Profangeschichte im großen Stile verherrlicht werden. Michelangelo schilderte eine Szene aus einem früheren Kriege gegen Pisa 1364, den Überfall der im Arno badenden Florentiner durch pisanische Truppen, dessen schlimme Folgen durch die Wachsamkeit des Manno Donati verhütet wurden, so daß die unmittelbar darauffolgende Schlacht bei Cascina zu Gunsten der Florentiner ausfiel. Michelangelo vollendete den Karton der »badenden Soldaten« im März 1505. Zur Ausführung des Entwurfs in Farben kam es nicht, da er vom Papste Julius II. abberufen wurde. Der Karton hat sich nicht erhalten. Einzelne Gruppen daraus sind von Marcanton und Agostino Veneziano gestochen, außerdem ist eine Teilkopie in Grisaille vorhanden (Holkham Hall, Abb. 256) und (das Wichtigste) sind uns mehrere Einzelstudien von der Hand des Meisters erhalten, um uns mit Sicherheit über den Charakter des Werkes zu belehren. Marcantons »Kletterer« von 1510 zeigen uns am besten, wie tief das Werk in der plastischen Phantasie des Meisters wurzelte, wie vor allem die Kühnheit der Bewegungen und die Fülle des Lebens in den nackten Körpern den Maler bei dem Gegenstande anzogen. Der Karton, der zeitig zu Grunde ging, ist etwa ein Jahrzehnt hindurch die hohe Schule für die junge Künstlergeneration in Florenz gewesen; er hat der stärkeren plastischen Vorstellung in der Malerei besonders den Weg bereitet

Die erste römische Periode. Als Michelangelo die Arbeit in Florenz abbrach, um in Rom das gewaltige Grabdenkmal für den Papst Julius II. in Angriff zu nehmen, dachte er nicht, daß er schon binnen weniger Jahre ein Werk, das dem Kreise der Malerei angehörte, vollenden sollte. Mit Behagen hatte er das Wandgemälde für den florentinischen Palast entworfen, und den-



256. Michelangelo. Karton der badenden Soldaten (1506). Nach einer Grisaillemalerei, Holkham

noch ließ er es unausgeführt. Mit Widerwillen ging er an die Deckenbilder in der Sixtinischen Kapelle, und trotzdem schuf er hier ein Hauptwerk, in welchem seine Größe und seine eigentümliche Natur zur vollen Geltung gelangten. Michelangelo hatte kaum die Vorarbeiten für das Juliusdenkmal begonnen, als er unerwartet den Auftrag erhielt, die Decke in der Sixtinischen Kapelle mit Fresken zu schmücken. Durch schleunige Flucht aus Rom (17. April 1506) suchte er sich dem widerwärtigen Befehle und dem Zorne des Papstes zu entziehen. Erst nach mehreren Monaten wurde er wieder zu Gnaden aufgenommen. Zunächst fertigte er in Bologna die schon nach wenigen Jahren wieder zerschlagene Erzstatue Julius II.; dann, 1508 nach Rom zurückgerufen, mußte er dennoch dem Wunsche des Papstes willfahren und die Wandmalerei in der Sixtinischen Kapelle ausführen, aber nach einem während der Ausführung in großartiger Weise erweiterten Plane.

Vom Mai 1508 bis Ende Oktober 1512, mit kurzer Unterbrechung Ende 1510, hielt ihn das Werk in Atem. Der Meister hat es so gut wie allein ausgeführt, ohne Gehilfen, nur den Handlanger, der den frischen Kalkbewurf herzustellen hatte, duldete er neben sich. Nie hat ein Einzelner Gewaltigeres vollbracht, denn die Decke zählt nahezu 350 Figuren, die eine Fläche von 10000 Quadratfuß bedecken.

Michelangelo erdachte für die ungegliederte Decke (ein Spiegelgewölbe) ein reiches architektonisches Scheingerüste aus Rahmen und Gesimsen, belebte es durch gemalte Marmor- und Bronzefiguren von nackten Männern und Kindern, welche die Träger und Stützen des Gerüstes vorstellen, und verlieh so seinem Werke eine gesetzmäßige architektonische Ordnung (Abb. 257 u. 258). In den neun Mittelfeldern erzählt er die Genesis; drei behandeln die Weltschöpfung, drei andere die Schicksale Adams und Evas von ihrer Erschaffung bis zur Vertreibung aus dem Paradiese; die letzten drei endlich sind dem Erneuerer des Menschengeschlechts, dem Erzvater Noah, gewidmet. Mit den Noahbildern begann er seine Arbeit. So erklärt sich die Verschiedenheit in den Maßen zwischen diesen und den späteren Mittelbildern. Um der weiteren Entfernung vom Beschauer willen wählte er später größere Dimensionen. Auch die Anklänge an den florentinischen Karton, welche

namentlich bei der Sündflut bemerkbar sind, werden durch die frühere Entstehung begreiflich. Aber auch innere Gründe müssen bei dem Wechsel des Maßstabs stark mitgesprochen haben. In den Gestalten Adams und Evas auf den mittleren Bildern entfaltet Michelangelo eine vollendete Kunst in der Schilderung leiblicher Schönheit und ruhiger innerer Empfindung; so in der wohlig unter dem Baum der Erkenntnis hingekauerten Eva oder in dem gleichsam aus dem Schlafe erwachenden, leise von lebendigem Atem durchwehten Adam (Abb. 259). Seine volle Größe zeigen die Schöpfungsbilder. Die Gestalt Gottvaters hat Michelangelo für alle Zeiten festgestellt, in der Versinnlichung der schöpferischen Allmacht durch eine scheinbar unbegrenzte, unendlich stürmische Bewegung das Muster gegeben, an welches sich fortan alle Künstler halten mußten. Wie majestätisch kommt Jehovah auf dem zweiten Bilde (Abb. 262) aus dem tiefen Weltenraume hervor, die beiden Arme weit ausgestreckt, mit dem Zeigefinger Sonne und Mond befehlend! Noch einmal sehen wir ihn auf demselben Bilde, rückwärts gewendet, mit der Hand der Pflanzenwelt Leben spendend. Man vergißt, die so unübertrefflich gelungene perspektivische Verkürzung der Gestalt zu bewundern, über dem Eindruck, welchen die scheinbar unendliche Bewegung hervorruft.

Zu beiden Seiten werden die Mittelbilder von Gestalten der Propheten und Sibyllen begrenzt, welche, zwölf an der Zahl (sieben Propheten, fünf Sibyllen), zwischen den Pfeilern des architektonischen Gerüstes sitzen. In ihnen hat Michelangelo das Harren und Hoffen auf den Erlöser in allen Stufen der Stimmung, von dem grübelnden Forschen bis zum begeisterten, sicheren Ahnen, verkörpert. Am berühmtesten sind die Gestalten des in sich gekehrten, gramerfüllten Jeremias (Abb. 260) und der Delphischen Sibylle, welche mit verzücktem Blicke die Offenbarung des Heils empfängt (Abb. 261). Sie bilden gleichsam die Pole, zwischen denen sich eine Fülle mannigfacher Charakterfiguren bewegen, lauter urweltliche, in den Verhältnissen wie in der Kraft der Empfindung das gewöhnliche Menschenmaß weit überragende Gestalten. Von Jonas, der fröhlich aus dem Walfischbauche zu neuem Leben emporgestiegen ist, wendet sich das Auge weiter zu dem in den Büchern forschenden Daniel, dem aufhorchenden Jesaias, dem in sich beruhigten, der Zukunft gewissen Zacharias, dem in Begeisterung auflodernden Joel und dem leidenschaftlich jeden Zweifel zurückweisenden Ezechiel. Wie die Propheten, so verkörpern auch die Sibyllen je nach Alter, Natur und Charakter in der mannigfachsten Weise die gleiche Grundstimmung.

Zu den Mittelbildern, den Propheten und Sibyllen, gesellen sich in den Bogenfeldern und dreieckigen Gewölbekappen über den Fenstern Familiengruppen, häufig als die Vorfahren Christi bezeichnet, in welchen ähnliche Stimmungen wie in den Propheten angeregt werden und nur noch in allgemeinerer Weise das Harren und Erwarten zum Ausdrucke gelangt. Vier Bilder in den Gewölbeecken, rettende Taten aus der Geschichte Israels darstellend (Goliaths und Holofernes' Tötung, Hamans Bestrafung, Eherne Schlange), schließen den Bilderkreis ab.

Der Zyklus fügt sich trefflich der Gedankenwelt ein, welche die älteren Gemälde unten an der Wand verkörpern (Heilsgeschichte). Aus jeder Gestalt spricht der plastisch denkende Geist des Meisters. Nur wer in der Skulptur groß geworden war, konnte diese Propheten, diese Sibyllen schaffen. Und nun vollends die mehr als hundert rein architektonisch gedachten, einrahmenden und die farbigen Bilder umgebenden Figuren, welche einen schier unerschöpflichen Gestaltungstrieb offenbaren. In diese Kreise gehören auch die paarweise einander gegenübersitzenden nackten Jünglinge. Sie halten oder befestigen ein zwischen ihnen stehendes Bronzemedaillon an Bändern oder Kränzen und bekommen durch diese

257. Michelangelo. Die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle

258 Michelangelo, Die Deckenmalerei der Sixtinischen Kapelle



259. Michelangelo. Die Schöpfung Adams. Rom, Sixtinische Kapelle



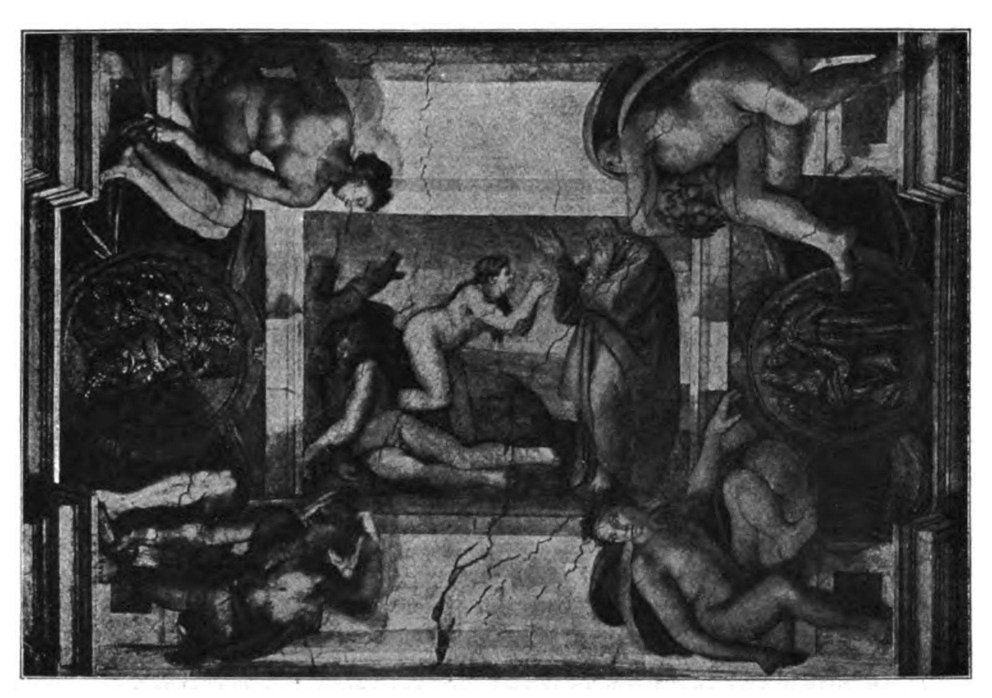
260. Der Prophet Jeremias



261. Die Delphische Sibylle



262. Michelangelo. Gottvater als Erschaffer der Sonne. Rom, Sixtinische Kapelle



263. Die Erschaffung Evas. Mit Kranzträgern. (Mittelfeld von der Kapelle der Sixtinischen Kapelle)

Scheinhandlung Gelegenheit zu den ausgesuchtesten Bewegungen ihrer vollkommen gebildeten Körper, wodurch sie die Motive der unter ihnen sitzenden Propheten und Sibyllen in ihrer Kraft gleichsam noch überbieten (Abb. 263). Als Gemälde boten sie Michelangelo den Vorteil, daß er die Empfindung noch mehr vertiefen, die Bewegungen noch kühner zeichnen konnte, als es in dem spröderen Steine möglich gewesen wäre. So konnte sich die gewaltige, ungestüme Phantasie des Künstlers hier reiner ausleben als in seinen plastischen Werken.

Viele Jahre vergehen, bis er wieder auf ein vollendetes großes Werk zurückblicken kann; ja, wenn wir von dem Jüngsten Gerichte in der Sixtina, einer Ergänzung der Deckengemälde, absehen, so hat er überhaupt keine Schöpfung mehr so vollkommen verkörpert, wie er sie in seiner Phantasie geschaut und entworfen hatte. Die Hoffnung, nach dem Abbruch der Gerüste in der Sixtinischen Kapelle das längst bestellte Juliusdenkmal so vollenden zu können, wie es ursprünglich geplant war, schlug fehl. Immerhin hat er die auf die Vollendung der Decke folgenden Jahre wesentlich der Arbeit an dem Monument gewidmet. Dann rief ihn der Mediceerwille ab, zu neuen Aufgaben, ehe die alte überwunden war. So bildet die Zeit 1508—12 einen Höhepunkt in seinem Leben; aber auch die römische Kunst feiert in diesen Jahren ihre größten Triumphe. Es bleibt auch für uns Nachgeborene Michelangelos und Raffaels gleichzeitige Tätigkeit in Rom ein denkwürdiges Ereignis, und tief beklagen wir es, daß sich keine Nachrichten darüber erhalten haben, wie diese beiden Meister, als sie im Vatikan malten und dort nur durch wenige Zimmer voneinander getrennt waren, im persönlichen Verkehre zueinander standen. Michelangelo galt schon als der berühmteste Künstler seiner Zeit, Raffael mußte sich erst den Ruf eines großen Malers erringen. Wie er scheinbar mühelos nicht nur den Ruhm eines großen, sondern sogar den Ruhm des größten Malers gewann, das hat seit Menschengedenken mit Recht die Aufmerksamkeit aller Forscher erregt.



264. Raffael. Die Vermählung Mariä. Mailand, Brera

c) Raffael

Die umbrische Periode. Raffael wurde am Karfreitag des Jahres 1483 oder an dem darauffolgenden Tag, am 28. oder 29. März (nach anderer Überlieferung am 6. oder 7. April) in Urbino geboren, und wieder an einem Karfreitag ist er, siebenunddreißig Jahr alt, 1520 gestorben. Sein Vater, Giovanni Santi, übte, wie wir wissen (S. 188), selbst die Malerei aus und stand am Hofe und bei seinen Kunstgenossen in gutem Ansehen. Wer nach des Vaters frühzeitigem Tode (1494) Raffaels Unterricht bis zu dessen Übertritt in die Werkstätte Peruginos leitete, ist uns nicht überliefert worden; vielleicht war es Giovanni Santis vertrautester Gehilfe Evangelista di Pian di Meleto, der Raffaels ersten Schritt in die Öffentlichkeit begleitete, vielleicht Timoteo Viti (S. 187), welcher jedenfalls als der tüchtigste



265. Pietro Perugino (?). Die Vermählung Mariä. Museum zu Caen

urbinatische Meister galt und später zu Raffael in persönlichen Beziehungen stand. Nicht gesichert ist auch das Jahr seines Eintritts bei Perugino, ob um 1495, wie die ältere Forschung übereinstimmend annahm, ob erst 1500, wie ein Teil der neueren Forscher vermutet. In letzterem Fall konnte Raffael nur etwa zwei Jahre die unmittelbare Unterweisung Peruginos genießen, da dieser seit 1502 vorwiegend in Florenz verweilte. Doch blieb er noch längere Zeit mit Peruginos Werkstatt und auch mit Pintoricchio, dem besten umbrischen Maler nächst Perugino, verbunden. Die Einwirkung dieser Meister auf seine Kunstweise wird durch Raffaels Jugendwerke bestätigt, aber besonders bleibt der Einfluß Peruginos noch über die Zeit, wo Raffael sich in Florenz niederließ (Ende 1504), ohne jedoch seine Verbindungen mit Perugia und Urbino abzubrechen, in einer Reihe von Bildern fühlbar. Dies um so mehr, als nach der damals herrschenden Sitte der Besteller dem Künstler, zumal



266. Raffael. Madonna Terranuova. Berlin

wenn dieser noch in jungen Jahren stand, nicht die freie Wahl der Komposition überließ, sondern ihm häufig ein bestimmtes Vorbild anwies, nach dem er sich zu richten hatte. So kommt es, daß die größeren Altartafeln, welche Raffael für Kirchen in Città di Castello malte, mit Bildern Peruginos und der umbrischen Schule in der Anordnung und allgemeinen Gliederung übereinstimmen. Als sein frühestes Werk ist jetzt ein Altarbild für die Kirche Sant' Agostino daselbst gesichert, das die Krönung des h. Nikolaus von Tolentino darstellte, und das bei einem Erdbeben 1789 schwer beschädigt wurde. Außer mehreren Entwürfen von Raffael, der 1500 den Auftrag zusammen mit Evangelista di Pian di Meleto übernahm, sind drei Fragmente des Bildes erhalten, Gottvater mit der Krone in Händen und Maria in der Galerie in Neapel und der Kopf eines der neben dem Heiligen stehenden Engel in der Galerie in Brescia. Daß dieses lange als Werk Timoteo Vitis gegolten hat (und als solches früher in diesem Band nachgebildet wurde), mag zu denken geben; aber das unbefangene Auge wird auch hier zunächst doch den Schüler des Perugino erkennen. Für Raffaels Christus am Kreuz in der Sammlung Mond in London (1503, aus demselben Jahr das folgende Bild), für die Krönung (Vatikanische Galerie) und die Vermählung Mariä von 1504 (Brera), sowie die Madonna aus dem Hause Ansidei mit der Jahreszahl 1505 (?) (London, Nationalgalerie) lassen sich die Muster nachweisen, nach denen er sich richtete.

Für die Entwickelungsgeschichte Raffaels haben gerade diese Altarbilder ein hohes Interesse, denn sie zeigen, wie sich innerhalb der gegebenen Muster seine eigene Natur und Anlage Bahn brach. Raffaels Vermählung Mariä (Abb. 264), mit dem Perugino zugeschriebenen gleichartigen Bilde in Caen (Abb. 265) verglichen, zeigt, oberflächlich betrachtet,



267. Raffael. Der Traum des Ritters. London

die größte Verwandtschaft mit diesem. Nur ist der Tempel reicher gegliedert, der Hintergrund näher herangeschoben, und die Gruppen im Vordergrunde rechts und links sind ausgetauscht. Sieht man genauer zu, so erkennt man, daß nur in den groben äußeren Zügen eine Ähnlichkeit besteht. Wie Raffael die Mittelgruppe mit tieferer Empfindung und feinerer Bewegung ausstattete, so hat er auch in die Köpfe der Umstehenden Mannigfaltigkeit und kräftigere Schönheit, in die Gestalten Leben und Wahrheit gebracht. Es ist aber möglich, daß das schwächliche Bild in Caen gar nicht von Perugino herrührt, sondern von einem Schüler, Lo Spagna, und daß dieser sich vielmehr nach Raffael gerichtet und dessen Komposition entstellt und vergröbert hat.

Aus Raffaels umbrischer Periode sind uns hauptsächlich religiöse Halbfigurenbilder mit einem bald stärkeren, bald leiseren Anklange an das Andächtige bekannt. Die Madonna aus dem Hause Connestabile in Petersburg und die Madonna aus dem Hause Terranuova in Berlin (Abb. 266) sind gewiß in verschiedenen Jahren, die letztere schon in Florenz, entstanden; beide gehen aber auf frühe umbrische Anregungen zurück. Außerdem gehört noch sicher in diese Zeit das kleine, überaus fein und sorgsam ausgeführte Gemälde »Der Traum des Ritters« in der Nationalgalerie zu London (Abb. 267), die auch den Karton dazu besitzt. Wer Raffael die Anregung zu der Allegorie gab, die einen jugendlichen Schläfer auf dem Scheidewege zwischen Tapferkeit und Weisheit auf der einen und der holden Liebe auf der andern Seite versinnlicht, wissen wir nicht. In Sebastian Brandts berühmtem, 1494 in Basel gedrucktem »Narrenschiff« ist eine auffallend verwandte Kom-



268. Raffael. Madonna del Granduca. Florenz, Pal. Pitti

position zu finden. — Mit dem »Traum des Ritters« wetteifern die »drei Grazien« der Galerie in Chantilly an zierlicher Anmut, wie an liebenswürdiger Befangenheit. Auch die beiden kleinen Bilder mit St. Georg und St. Michael im Louvre gehören in diese Reihe.

Die florentinische Periode. Der Verkehr mit der florentinischen Kunstwelt, in die er wahrscheinlich Ende des Jahres 1504 eintrat, wurde für Raffael die fruchtbarste Schule; namentlich ließen der Einblick in die Kunstweise Leonardos und die enge Berührung mit Fra Bartolommeo rasch die Schranken fallen, in welchen ihn die umbrische Schule gefangen gehalten hatte. Aber auch mit Michelangelo hat er sich schon damals auseinanderzusetzen begonnen. Es offenbart sich hier zum erstenmal die wunderbare Empfänglichkeit Raffaels für fremde Kunstweisen, welchen er feinfühlig das für ihn Brauchbare absieht, um es so fest in sich aufzunehmen, daß es alsbald wie ein Zug seiner eigensten Natur erscheint. Im Gegensatze zu Michelangelo, der nur in seiner eigenen Welt lebt, erschließt sich Raffael willig äußeren Einflüssen, ohne doch jemals von ihnen abhängig zu werden. Das vollkommene Gleichgewicht zwischen selbständiger Schöpferkraft und verständnisvoller Aneignung aller Elemente, die seine eigene Natur ergänzen, erklärt es, daß Raffael doch noch mehr, für eine gewisse Zeit wenigstens, im Mittelpunkte des Cinquecento steht als Michelangelo, wenn auch dessen Natur als die großartigere und gewaltigere anerkannt werden muß.

Raffael wechselt in Florenz nicht plötzlich die Gegenstände der Darstellung. Selbst die Stimmung und Empfindung, welche er bisher in seinen Gemälden ausgesprochen hat, läßt er langsam austönen, ehe er die ihm in der neuen Umgebung gebotenen Anregungen aufnimmt. Die Madonna del Granduca (Abb. 268) in der Pittigalerie und die Madonna aus dem Hause Tempi in der Münchener Pinakothek offenbaren in der stillen Innigkeit, mit welcher Mutter und Kind sich aneinanderschmiegen, noch jenen leisen andächtigen Zug, den wir als umbrisch empfinden. Namentlich in der Madonna del Granduca erscheint die Schönheit der als Halbfigur gegebenen Madonna noch wie verhüllt; kaum wagt sie die Augen aufzuschlagen und dem Kinde die volle Zärtlichkeit zu zeigen. Nur in den Einzelformen beobachtet man eine größere Freiheit, einen engeren Anschluß an die florentinische Schule. Der Frauentypus,



269. Raffael. Madonna mit dem Stieglitz. Florenz, Uffizien

welchen Raffael nunmehr in seinen Zeichnungen wiedergibt, offenbart eine reifere Schönheit; die Züge und der Körperbau werden mit der Zeit kräftiger, die Gestalt wird voller. Ein Prachtbeispiel dafür bietet die h. Katharina, in feiner Schräglinie des Körpers an das Rad gelehnt, in London. Über die der Natur liebevoll abgelauschten Züge des Kindergesichts legt sich ein Hauch von Schalkhaftigkeit. Die Mutter wird in ganzer Figur gezeichnet, das Christkind gleitet zur Erde hinab und spielt mit dem Altersgenossen Johannes; die Handlung geht in einer hellen Landschaft vor sich und schildert Mutterfreude und Mutterglück.

Die glänzendsten Beispiele dieser Auffassung sind, zwischen 1505 und 1507, die



270. Raffael. Heilige Familie mit dem Lamme. Madrid

Madonna im Grünen in der Wiener Galerie, die Madonna mit dem Stieglitz (Abb. 269) in den Uffizien und die schöne Gärtnerin im Louvre. Ihre Ahnen sind in den alten florentinischen Marienbildern von Fra Filippo Lippi an und auch in den Madonnenreliefs seit Donatello zu suchen, so wie sich für die geschlossene Komposition der Heiligen Familie mit dem Lamme in Madrid (Abb. 270) als Vorbild Leonardo kundgibt. Sein Einfluß macht sich auch in den Bildnissen des Ehepaares Agnolo und Maddalena Doni in der Pittigalerie geltend; die Bildnisstudie zu dem Frauenporträt (Louvre) zeigt dieses genau in der Anordnung des Mona Lisa-Bildes. Im ausgeführten Bild vermeidet Raffael jede unmittelbare Abhängigkeit, bewahrt sich seine Freiheit und Ursprünglichkeit. Nur das Wohlerworbene, nur was er sich vollkommen angeeignet hat, überträgt er auf die Tafel. Wie mächtig seine Kräfte durch unablässige Übung gewachsen sind, lehrt am besten der Vergleich der älteren Madonnenbilder mit den in Florenz geschaffenen. Dort malte er nur, um ein Wort Vasaris zu gebrauchen, was sein Lehrer Perugino malen wollte. Jetzt ist er ein



271. Raffael. Die Grablegung. Rom, Galerie Borghese

selbständiger Künstler, welcher bei aller Empfänglichkeit für fremde Anregungen doch das Beste der eigenen Natur verdankt. Seine florentinischen Heiligen Familien wird niemand mit den Werken eines anderen Malers verwechseln. Hier tritt bereits der »reine Raffael« hervor.

Es bleibt immer denkwürdig, daß so viele Jahre verstrichen, ehe sich Raffael an eine größere dramatische Komposition wagte. Erst am Schlusse seines florentinischen Aufenthaltes, 1507, vollendete er die Grablegung (Abb. 271). Lange vorher hatte eine Dame in Perugia, aus dem berühmten Geschlechte der Baglioni, das Gemälde bei ihm bestellt. Sorgsam alles erwägend und prüfend geht er an die Arbeit und zeichnet viele Entwürfe. Zuletzt aber, durch einen Kupferstich Mantegnas angeregt, wirft er die ganze Komposition um, erweitert die Szene und fügt zu der Klage um den Leichnam Christi, die ursprünglich die Hauptsache war, jetzt aber mehr in den Hintergrund tritt, das Begräbnis Christi hinzu, das ihm längst geläufige lyrische Element mit dem ihm noch neuen dramatischen verbindend. Doch ist es ihm nicht gelungen, alle Spuren der mühseligen Arbeit, die er auf diese Komposition verwendet hat, zu verwischen.

Die römische Periode. Im Herbst 1508 oder spätestens im Beginn des folgenden Jahres verließ Raffael Florenz und wanderte nach Rom, um hier sein Glück zu suchen. Papst

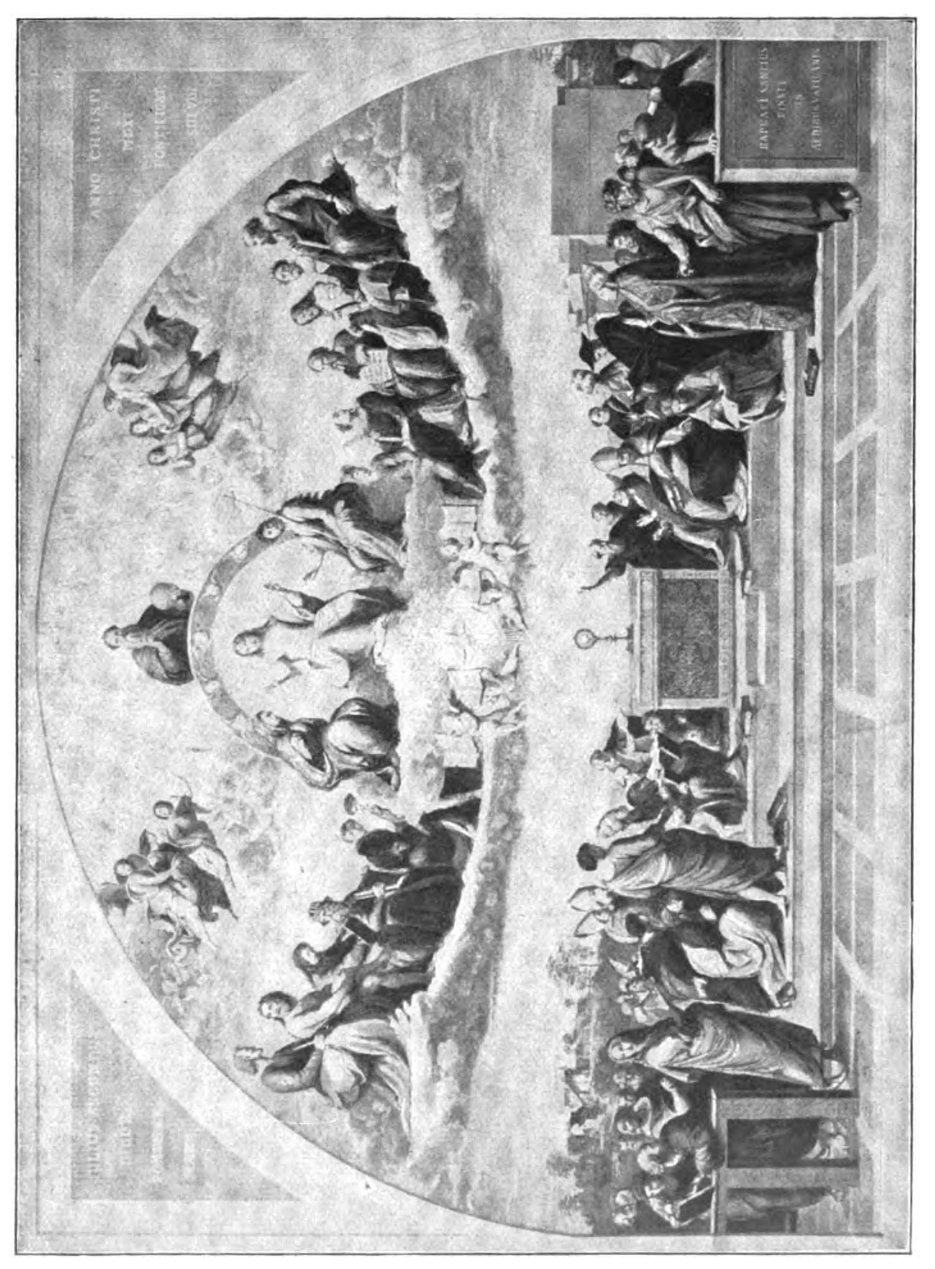
Julius II. hatte große Dinge mit dem Vatikanischen Palaste vor, den er durch Bramante erweitern und umbauen ließ. Auch die päpstlichen Prunkgemächer (le stanze oder camere) empfingen neuen künstlerischen Schmuck. Zu den Malern, welche in diesen Zimmern tätig waren, trat, wahrscheinlich durch seinen Landsmann Bramante empfohlen, auch Raffael, und es gelang ihm alsbald, die Gunst des Papstes in so hohem Grade zu erwerben, daß ihm das ganze Werk übertragen wurde. Diese Arbeiten zogen sich durch viele Jahre hin. Die Fresken in der ersten Stanze fallen in den Anfang des römischen Aufenthaltes (bis 1511); die Wandgemälde in den anderen Stanzen wurden mit Hilfe von Schülern, deren Anteil an der Arbeit von Jahr zu Jahr wuchs, die in dem letzten Saale sogar erst nach Raffaels Tode und schon nicht mehr nach seinen Entwürfen vollendet.

Das erste Zimmer führt, weil in ihm die kirchlichen Gnadensachen in Gegenwart des Papstes verhandelt und besiegelt wurden, den Namen Stanza della Segnatura. An der Decke schilderte Raffael, die dekorative Einrahmung seines Vorgängers Sodoma pietätvoll beibehaltend, in vier Rundbildern, durch Beischriften kenntlich, die allegorischen Figuren der Theologie, der Poesie, der Philosophie und der Gerechtigkeit und versinnlichte auf diese Art die Kreise, in denen sich das Geistesleben der Menschheit bewegt, und die Mächte, die ihm vorstehen. In den vier großen Wandbildern stellte er sodann die idealen Gemeinden dar, welche jenen Mächten zugetan sind und sie in das wirkliche Leben eingeführt haben. Das unter dem Namen »Disputa« bekannte Gemälde (Abb. 272) zeigt uns die Helden des Glaubens und die Männer, welche die religiöse Erkenntnis anstreben, vereinigt. Der Himmel hat sich geöffnet und enthüllt in der Mitte Christus mit der Madonna und dem Täufer, von den Heiligen des Alten und des Neuen Testamentes umgeben. Gottvater schwebt über Christus, während das Symbol des Heiligen Geistes unterhalb des Wolkenthrones Christi sichtbar ist. Unten um den Altar, auf welchem in einer Monstranz die Hostie sichtbar ist, haben zunächst die vier großen Kirchenväter Platz genommen, weiterhin aber zwischen Päpsten, Kardinälen, Bischöfen und Mönchen als den äußeren Vertretern der Kirchengemeinde sich Männer gruppiert, in welchen die verschiedenen Stufen der religiösen Erkenntnis, vom grübelnden Zweifel bis zur begeisterten Überzeugung, Ausdruck gewinnen. Durch die Verpflanzung des Gegenstandes von dem historischen auf den idealen Boden, wodurch erst die Wiedergabe der mannigfachsten psychologischen Affekte möglich wurde, hat das Gemälde das reichste Leben empfangen. Auch Porträts von hervorragenden Italienern, wie Dante und Fra Angelico, finden sich darauf. Aber Savonarola, den man in dem hinter Dante stehenden Kahlkopf hat erkennen wollen, der vor zehn Jahren verbrannte Ketzer, wäre hier unmöglich.

Auf der gegenüberliegenden Wand malte Raffael die »Schule von Athen« (Abb. 273) und verherrlichte hier die Philosophie und die Wissenschaft, wobei ihm die zu seiner Zeit herrschenden, namentlich von Marsilius Ficinus eifrig verbreiteten platonischen Lehren zur Richtschnur dienten. Uralt ist der Kern des Bildes. Schon das Mittelalter erging sich gern in der Schilderung der sieben freien Künste, stellte gewöhnlich die allegorische Figur und den historischen Vertreter der betreffenden Disziplin zusammen. Raffael verzichtet auf solche Zweiteilung; er führt uns mitten in die so mannigfache Tätigkeit der Denker, Forscher, Lehrer hinein und haucht dem Gegenstand, soweit dieser es zuläßt, dramatisches Leben ein. Aus einer prachtvoll gezeichneten Tempelhalle, der Akademie, treten die beiden Philosophenfürsten, der göttliche Plato und Aristoteles, der das Wesen der Dinge ergründet, hervor. Ein reiches Gefolge, links die Vertreter der Dialektik, rechts die der Physik, steht ihnen zur Seite und füllt die Plattform der Halle. Sokrates (links von Plato) ist auf den ersten Blick kenntlich, ebenso der auf den Stufen liegende, halbnackte Diogenes. Im Vordergrunde sehen wir die



Vertreter der Wissenschaft gruppiert, welche auf die philosophische Erkenntnis vorbereiten, die Stufenleiter zu ihr bilden: rechts Astronomen und Geometer, links die Grammatiker, Musiker und Arithmetiker. Natürlich hat Raffael einzelne historische Repräsentanten der Wissenschaften, gleichsam als Richtpunkte für den Betrachter, seiner Schilderung einverleibt.



272. Raffael. Die Disputa. Freskogemälde in den Stanzen des Vatikans
Nach dem Stich von Buonafede

So können Ptolemäus mit Krone und Globus und Pythagoras, welchem ein Knabe die Tafel mit den Harmoniezahlen vorhält, nicht verkannt werden. Das Wichtige und Neue aber bei Raffael ist, daß er die verschiedenen Gruppen in lebendige Aktion setzt und in inneren Zusammenhang bringt. So baut sich das Bild nicht bloß in den Linien als eine Einheit auf,



273. Raffael. Die Schule von Athen. Freskogemälde in den Stanzen des Vatikans

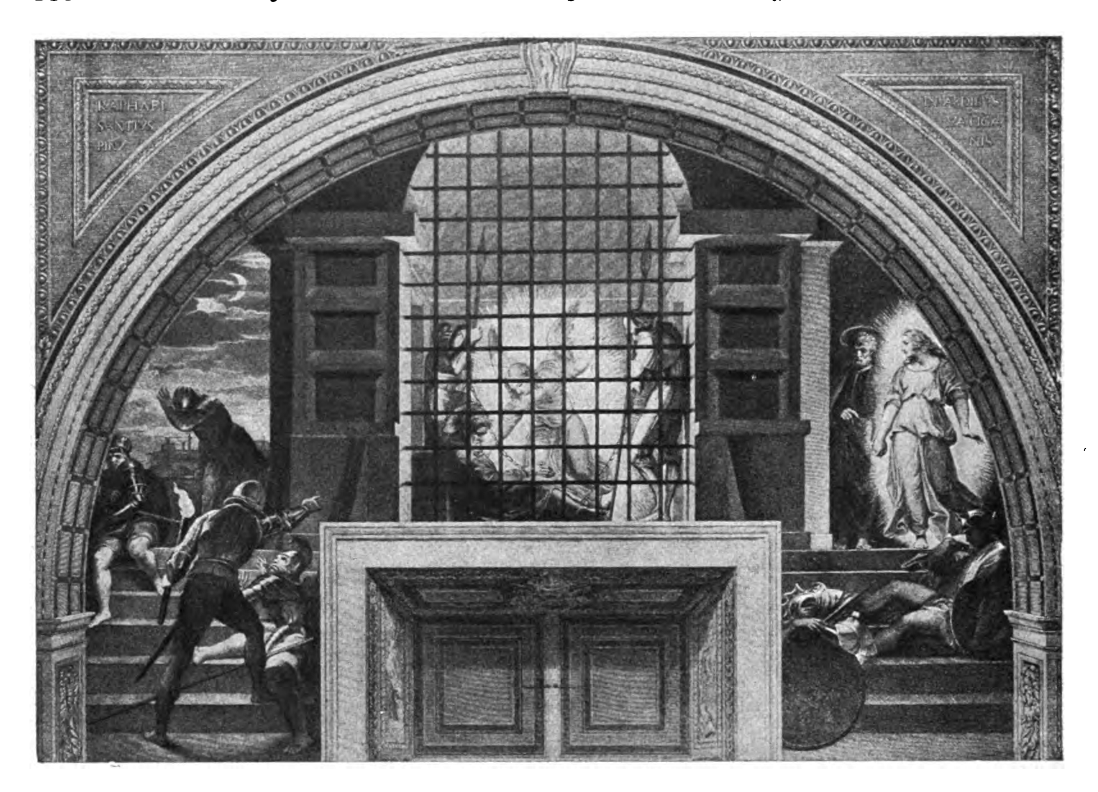


Abb. 274. Raffael. Vertreibung Heliodors. Freskogemälde in den Stanzen des Vatikans

sondern es drängen auch psychologisch die Gruppen mit Notwendigkeit dem Mittelpunkt entgegen, welchen die idealen majestätischen Gestalten Platos und Aristoteles bilden. Bescheiden hat Raffaël in der äußersten Ecke des Bildes (rechts) sich selbst gemalt, neben einem zweiten Manne, der früher Perugino genannt wurde, jetzt als Sodoma gedeutet wird. Raffaels Karton für die »Schule von Athen« ist erhalten; er wird in der Ambrosiana in Mailand bewahrt.

Das dritte Bild an der Fensterwand ist der Darstellung des Parnasses gewidmet. Um Apollo und die Musen haben sich die alten und neüen Dichter versammelt. Der blinde Sänger Homer ragt über alle Genossen hinaus; unbekümmert um ihr heiteres Treiben, wie vom göttlichen Geiste getrieben, öffnet er den Mund zum Gesang, den Apoll auf der Geige begleitet. Das in die Komposition einschneidende Fenster ist von dem Berg überhöht und so die Schwierigkeit mit glücklichem Gefühl überwunden. Das Fresko der gegenüberliegenden Wand schildert das Walten des Rechtes und zerfällt in drei Abteilungen. In dem oberen Halbrund hat Raffael die drei Tugenden der Stärke, der Klugheit und der Mäßigung in überaus anmutigen Gestalten verkörpert, unten zu beiden Seiten des Fensters die Übergabe des weltlichen und des kirchlichen Gesetzbuches an Kaiser und Papst gemalt.

Die Fresken in der zweiten Stanze, die noch zu Lebzeiten Julius' II. begonnen, aber erst nach dem Regierungsantritte Leos X. 1514 vollendet worden sind, führen uns himmlische Erscheinungen zur Rettung der Kirche und des Glaubens vor Augen. Das erste Bild, nach welchem die Stanze benannt wird, hat die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel zu Jerusalem (Abb. 274) zum Gegenstande. Der syrische Feldherr, der sich eben anschickt, mit dem geraubten Schatze den Tempel zu verlassen, wird von einem himmlischen Reiter zu Boden geworfen, den zwei machtvolle Jünglinge, mit Ruten in den Händen, begleiten, über dem Boden windesgleich schwebend. Der Hohepriester kniet im Hintergrund am Altare und



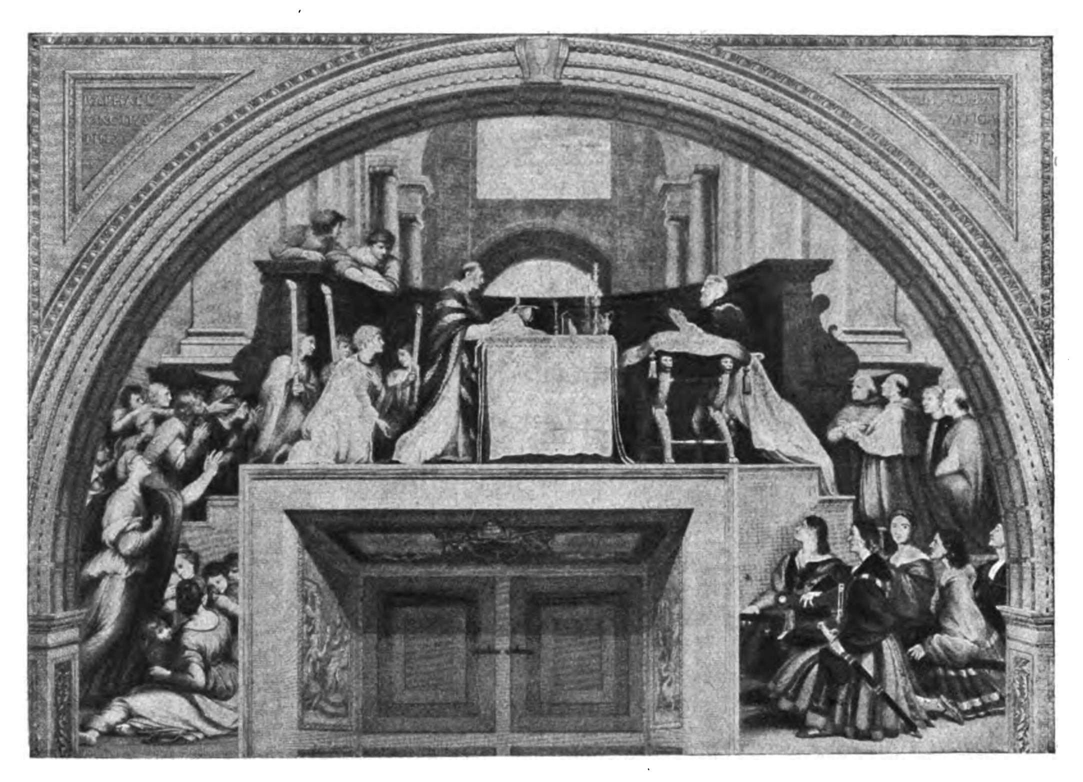
275. Raffael. Befreiung Petri. Fresko in den Stanzen des Vatikans

Nach dem Stich von Volpato

erfleht Rettung vom Himmel. Er sieht nicht, daß das Gebet bereits erhört ist; wohl aber sehen es die Weiber, welche heftiger Schrecken über die plötzliche Erscheinung ergriffen hat, und die jungen Männer, die den Sockel einer Säule erklimmen, um das Ereignis besser überblicken zu können. Links aber naht, von vier Männern getragen, der Papst, durch die gemessene Ruhe der Haltung gegen die leidenschaftlich bewegten Gruppen der Weiber und Heliodors mit seinem Gefolge wirksam kontrastierend. Hier lernen wir zum erstenmal das Geheimnis des Raffaelischen Stiles kennen, die feine Abwägung der Gegensätze, den harmonischen Abschluß eines Affektes. Nachdem der Affekt bis zur höchsten Steigerung geführt worden ist, gleitet er wieder zu gemessener Empfindung herab und tönt aus. An die Stelle einer durch ihre Dauer peinlichen Spannung läßt Raffael gern eine beruhigende Entlastung und Lösung treten.

Mit dem Heliodorbilde dem Inhalte nach verwandt ist auf der gegenüberstehenden Wand die Darstellung, wie Attila durch die Erscheinung der Apostelfürsten in den Lüften vom römischen Boden zurückgetrieben wird. Auch hier ist der Papst (mit den Zügen Leos X.) gegenwärtig, aber nicht mehr als bloßer Zuschauer, sondern durch abwehrende Handbewegung die Tat der Apostel wiederholend. An den Reitern im Gefolge des Hunnenfürsten bemerkt man zum erstenmal eine stärkere unmittelbare Anleihe bei der Antike (Reliefs der Trajansäule), in der Ausführung die Mitwirkung von Schülern.

Die beiden Fresken an den Fensterwänden schildern die Befreiung Petri aus dem Kerker, wobei Raffael besondere Farbenwirkungen angestrebt hat, indem er die Szene gleichzeitig durch Mond- und Fackellicht und überdies durch den vom Engel ausstrahlenden

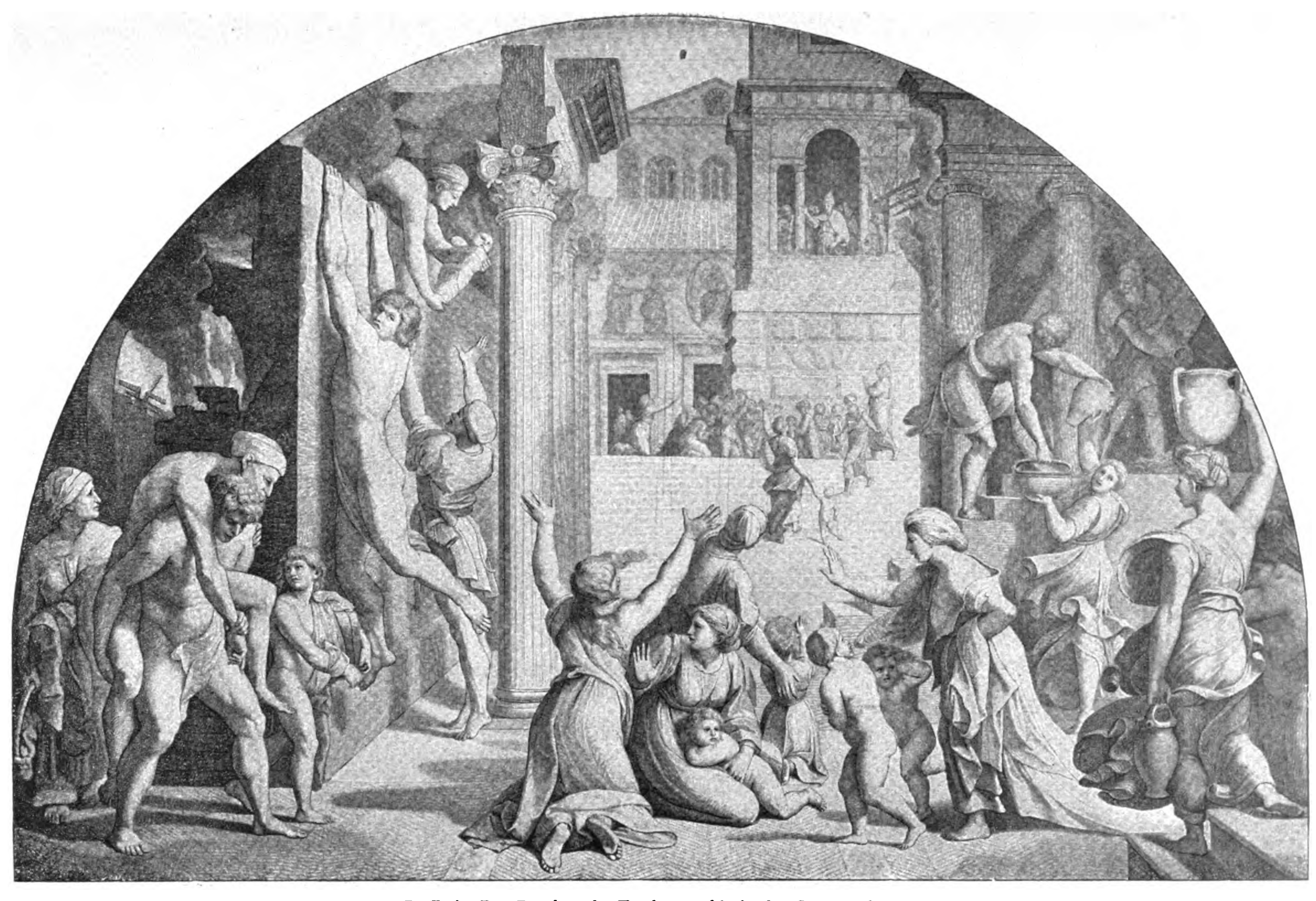


276. **Raffael. Die Messe von Bolsena. Fresko in den Stanzen des Vatikans**

Nach dem Stich von Raffael Morghen

Glanz erhellt (Abb. 275), und die Messe von Bolsena, in der dem ungläubigen Priester am Altare in der Hostie Blutstropfen Christi erscheinen (Abb. 276). Die Gegenwart des päpstlichen Hofes bei dieser Szene gab Raffael Anlaß, eine Reihe prächtiger Charakterfiguren zu zeichnen und so den für die künstlerische Wiedergabe spröden Vorgang des Wunders unvermerkt zurückzuschieben. Kompositionell wie hinsichtlich der Farbengebung bedeutet dieses Fresko einen Höhepunkt in Raffaels Entwicklung.

In der dritten Stanze (1514—17) fesselt unsere Aufmerksamkeit, außer der Vorführung der Gefangenen nach der Schlacht bei Ostia im Jahre 849, der Brand des Borgo (d. h. des Vatikanischen Quartiers), welcher durch den Segensspruch des Papstes Leo IV. gelöscht wurde. An die Stelle des besonderen Ereignisses, dem sich keine künstlerisch brauchbaren Seiten abgewinnen ließen, setzte Raffael die Schilderung einer gewaltigen Feuersbrunst mit Anklängen an den Brand von Troja und gewann durch diese Zurückschiebung eines obskuren Vorganges in das Heldenzeitalter der antiken Geschichte für die Gruppen seiner Fliehenden und Rettenden einen eigentümlich großen und idealen Charakter (Abb. 277). Die Figur der Wasserträgerin gehört zu seinen herrlichsten Gestalten. Die beiden anderen Fresken haben die Krönung Karls des Großen und wie sich Papst Leo III. in dem Streite zwischen ihm und römischer Patriziern vor dem Kaiser durch einen Eid reinigt, zum Gegenstande. Die Tendenz dieser Bilder ging nicht bloß dahin, der päpstlichen Macht zu huldigen, sondern auch dem Papste Leo X. persönlich zu schmeicheln, weswegen nur Szenen aus dem Leben gleichnamiger Päpste ausgewählt wurden. Das Hauptbild der vierten und letzten Stanze — in welcher erst nach Raffaels Tode gemalt worden



277. Raffael. Der Burgbrand. Freskogemälde in den Stanzen des Vatikans

Nach dem Stich von Giustino Carocci

ist —, die Konstantinsschlacht, kann schon nicht mehr auf einen Raffaelischen Entwurf zurückgeführt werden. Sie ist, wie die anderen Fresken dieses Raumes, gleichfalls Darstellungen aus dem Leben Konstantins, von Schülern nicht bloß gemalt, sondern auch komponiert, hat aber noch mehr als die von Raffael selbst stammenden Fresken das Historienbild der Folgezeit bleibend beeinflußt.

Solange Julius II. lebte, durfte Raffael seine Tätigkeit sammeln, und der Anteil der Schüler an den einzelnen Werken trat gegen die eigenhändige Arbeit entschieden zurück. Das änderte sich, als Leo X. 1513 zur Herrschaft kam. Er überhäufte Raffael mit Aufträgen, welche schon wegen ihrer dekorativen Natur die Mitwirkung der immer zahlreicher werdenden Schüler erheischten. Vollends nach der Übernahme des Baumeisteramts an S. Peter (August 1514) drohten sich die Kräfte Raffaels zu zersplittern, zumal da bei seinem steigenden Ruhme auch die Nachfrage nach seinen Werken stieg. Kein Genosse des Hofes, kein kunstfreundlicher Fürst, der nicht ein von Raffael gemaltes Bild zu besitzen gewünscht hätte Daher vermindert sich in den letzten fünf Jahren seines Lebens die Zahl der eigenhändig ausgeführten Arbeiten. Nicht einmal alle Porträts aus der späteren römischen Periode Raffaels können sich dieses Vorzuges rühmen. So rührt z. B. die Zeichnung zu dem Bilde der Gemahlin des Ascanio Colonna, der Johanna von Aragonien, von einem Schüler her, welcher sie in Neapel machte und nach welcher dann in der Werkstätte Raffaels das Bild (Louvre) gemalt wurde. Selbst an dem berühmten Porträt Leos X. mit zwei Kardinälen (Pal. Pitti) half Giulio Romano mit. Infolgedessen haben die Bilder aus der früheren römischen Periode für die Kenntnis der Raffaelischen Malweise oft einen höheren Wert als die späteren. — Es wird aber gut sein, daran zu erinnern, daß nicht bloß dieses Kunstzeitalter sondern überhaupt die ganze ältere Zeit bis in das 18. Jahrhundert hinein gar nicht den Wert auf Eigenhändigkeit der Arbeiten eines Künstlers gelegt hat, den wir Heutigen unter die Erfordernisse eines Kunstwerkes rechnen.



278. Raffael. Donna velata. Florenz, Pal. Pitti

Die Versetzung Raffaels auf den römischen Boden hob noch viel gewaltiger seine künstlerische Kraft, als es die Übersiedelung von Perugia nach Florenz getan hatte. Die großen historischen Erinnerungen, der Einblick in die weitherrschende kirchliche Welt, der Umgang mit den vielen hervorragenden Männern, welche am päpstlichen Hofe lebten, die Nähe Michelangelos, — alles trug dazu bei, Raffaels Phantasie in neue Bahnen zu lenken. Außerhalb Roms hätte er Kompositionen von so idealem Schwunge, wie sie uns in den Stanzen-


279. Raffael. Madonna mit dem Fisch. Madrid

bildern entgegentreten, nicht schaffen können. Aber auch sein Formensinn gewann viele Anregungen und läuterte sich. Die ernste Schönheit der römischen Landschaft hat sein Auge gebildet, der stattliche Typus der römischen Frauen sein Herz gewonnen. Die Hintergründe seiner Gemälde entlehnt er regelmäßig der ruinenreichen Umgebung Roms; der römischen Frau mit den großen feurigen Augen, dem stolzen Nacken und den breiten Schultern begegnen wir nicht allein auf dem Frauenbilde der Galerie Pitti, der sogenannten Donna velata (Abb. 278), sondern auch in Madonnen und weiblichen Heiligen.

Wieder kann man die Entwickelung Raffaels an den Madonnenbildern am genauesten verfolgen. Während er in der ersten Zeit in Rom sich noch in den gewohnten florentinischen Gleisen bewegt, nur freier in den Bewegungen, breiter in den Formen erscheint (die nur in Kopien bisher nachgewiesene Madonna di Loreto und die Madonna mit dem Diadem im Louvre und besonders die Madonna aus dem Hause Alba in Petersburg), schlägt er später bei der Verkörperung des Madonnenideals einen zweifachen Weg ein, indem er bald die vollendete Schönheit, bald die Gnadennatur der Mutter Gottes in den Vordergrund stellt. Die Madonna della Sedia in der Pittigalerie (Tafel XVII) bedeutet keineswegs eine Profanierung des Marienideals. Im Geiste der Renaissance ist die Schönheit als eine unmittelbare Offenbarung des göttlichen Wesens gedacht. Diese höchste Schönheit, gepaart mit frischer, schon durch die Volkstracht angedeuteter Lebendigkeit und die weise berechnete und scheinbar zwanglose Komposition des Rundbildes machen die »Sedia« zu einer der anmutigsten und liebenswürdigsten Schöpfungen des Meisters. Wie ganz anders die Madonna mit dem Fisch im Madrider Museum (Abb. 279). Der thronenden Madonna steht rechts der h. Hieronymus, links der Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias zur Seite. Hoher Ernst spricht aus dem Kopfe der Maria, hingebende Verehrung aus den Zügen der beiden Jugendgestalten. Und dieser religiöse Ton steigt in anderen Gemälden bis zum Visionären. In den Heiligengestalten der Madonna di Foligno (Vatikanische Pinakothek), wo die Madonna mit dem Christkinde als Schutzherrin der Stadt und des knienden Kämmerers Conti in den Lüften erscheint, ist eine zur letzten Hingabe gesteigerte Verehrung ausgedrückt. Noch ergreifender schildert Raffael in der h. Cäcilia (Abb. 280), dem besten Schatze der Pinakothek zu Bologna, ursprünglich für ihre Kapelle in San Giovanni in Monte bestimmt, die visionäre Stimmung. Die irdische Musik ist verstummt, aber leise erklingen aus Engelsmunde oben



MADONNA DELLA SEDIA. VON RAFFAEL

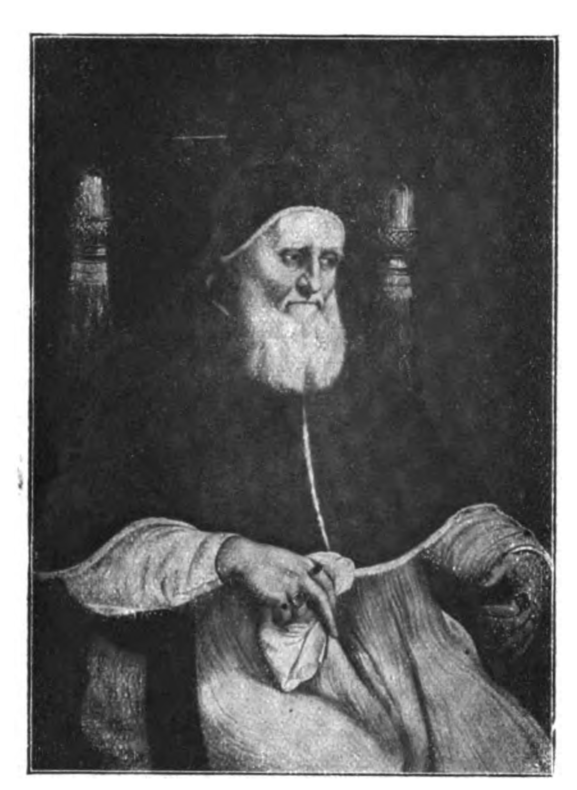
Florenz, Galerie Pitti

Himmelstöne, welchen Cäcilia und die andern Heiligen (Paulus, Johannes, Augustinus und Magdalena), jeder nach seiner Natur verschieden angeregt, lauschen. Die Magdalena ist eine der herrlichsten Anregungen, die Raffael dem stolzen römischen Frauentypus verdankt.



280. Raffael. Die h. Cäcilia. Bologna, Pinakothek

Alle diese römischen Tafelbilder seit den Jahren 1512 und 1513 haben aber außerdem noch den Vorzug eines größeren Farbenreizes, der in den Stanzen nicht minder bemerkt wird; ihm verdankt das Heliodorszimmer die prächtige Wirkung. Der Verkehr mit dem 1511 aus Venedig angekommenen Sebastiano del Piombo, mit dem er durch die gemeinsame Arbeit in der Villa des Agostino Chigi, der Farnesina, in Berührung gekommen war, hatte ihn nach dieser Seite hin namhaft gefördert und gelehrt, an Stelle einer hellen Schönfarbigkeit, welche auf die Reinheit und den Glanz der Lokaltöne ausgeht, das Kolorit auf einen satten, warmen Gesamtton zu stimmen. Besonders die Behandlung des Fleisches gewann durch das veränderte Verfahren, weswegen jetzt die Porträts einen hervorragenden Rang unter seinen Werken einnehmen So das Bildnis des Papstes Julius II., scharf lebendig in der Charakteristik des gewaltigen Mannes und dabei in den Farben fein gestimmt. Von den zwei besten Exemplaren ist dasjenige im Palast Pitti besser gemalt und macht auf den ersten Blick mehr Eindruck, aber das strengere Bild der Uffizien (Abb. 281) hat zweifellos als das Raffaelische Original zu gelten. Es ist schärfer im Ausdruck, vor allem des Gesichts; der festgeschlossene, magere Mund sagt viel mehr als die weichen Lippen des Pittibildes. Dieses erinnert im Vortrag an einen Venezianer und ist sicher im Kreise Tizians, vielleicht sogar von diesem Großen selbst, gemalt worden. Zu seinen besten Bildnissen gehören ferner



281. Raffael. Papst Julius II. Florenz, Uffizien

der junge Kardinal in Madrid, von größter Schlichtheit der Anordnung, und der schöne unbekannte Jüngling mit dem lang bis auf die Schultern herabwallenden Haar, das ebenbürtige Gegenstück der Donna velata (Galerie Czartoryski, Krakau).

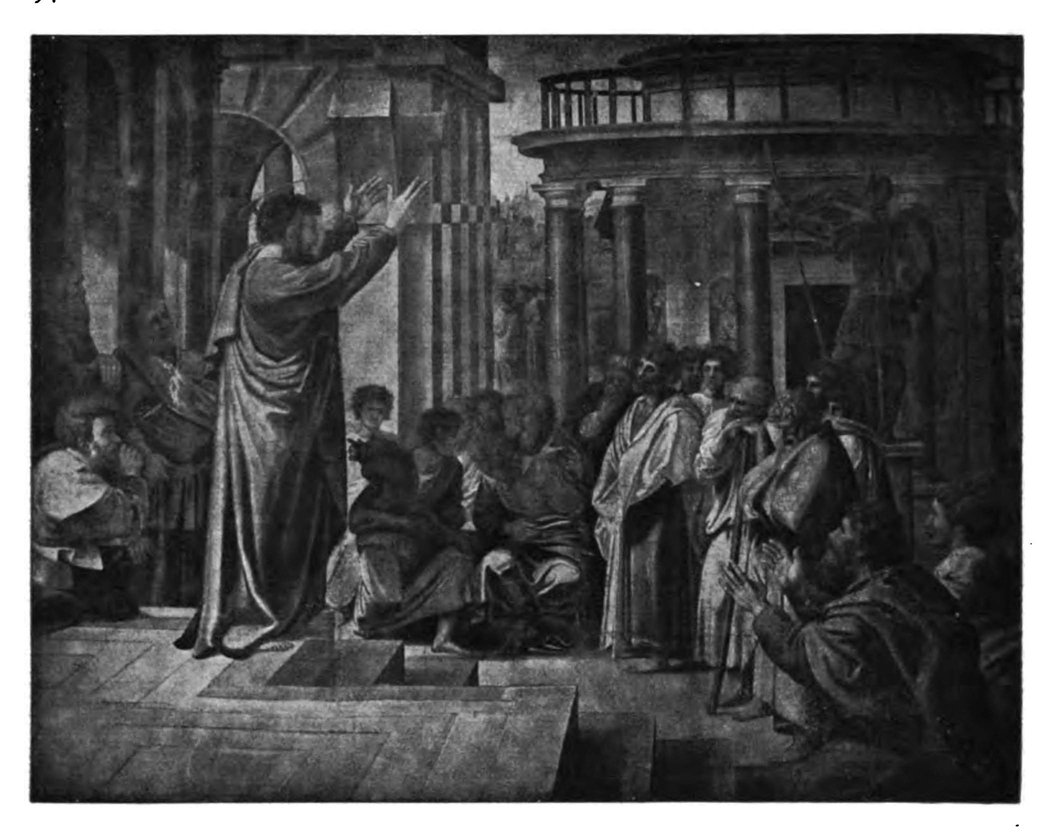
Für eine ursprünglich dem rein dekorativen Gebiete angehörige Bestellung schuldet die Nachwelt dem Papste Leo X. die höchste Dankbarkeit. Gewirkte Teppiche, so wünschte er, sollten die unteren Wandflächen in der Sixtinischen Kapelle schmücken. Die Teppichbilder zu komponieren wurde Raffael beauftragt (1514—16). Nach unter seiner Aufsicht hergestellten Kartons wurden sieben Teppiche (drei weitere nach jetzt verlorenen Zeichnungen seiner Schüler) in Brüssel unter der Leitung des Pieter van Aelst gewirkt und am 26. Dezember 1519 zum erstenmal in der Kapelle enthüllt. Die Teppiche, mit einer breiten Bordüre und mit Sockelbildern versehen, werden noch im Vatikan, freilich in argem Zustande, bewahrt, deshalb gewinnen andere Exemplare an Bedeutung, wie die des Kaiser-Friedrich-Museums (neun), der Dresdener Galerie (sechs), im Schlosse in Madrid; die sieben Kartons Raffaels aber kamen, von Rubens in Brüssel aufgefunden, in den Besitz König Karls I. von England und befinden sich gegenwärtig im Kensington-Museum. Wenn auch die mit dünner Leimfarbe auf zusammengeklebtes Papier gemalten Kartons mit der Zeit viel gelitten haben, bilden sie doch neben den Vatikanischen Fresken das Hauptwerk Raffaels, ja sie überragen diese sogar in einem Punkte, da sie nicht Spuren äußeren Zwanges, einer Anbequemung an den Willen des Bestellers zeigen, keinen spröden Stoff zu bewältigen hatten, sondern der Phantasie des Künstlers den freiesten Spielraum ließen. Die Eigentümlichkeiten des Raffaelischen Stils, das feste Maß auch in leidenschaftlichen Schilderungen, der versöhnende milde Zug und die Scheu vor allem Gewaltsamen, Unvermittelten treten daher hier am deutlichsten hervor. Jedoch ist festzuhalten, daß nach dem heutigen Stande unserer Kenntnis der Arbeitsweise Raffaels die Kartons zu den Teppichen nicht mehr als eigenhändige Werke des Meisters gelten können. Sie sind sein geistiges Eigentum, aber sein Auge hat schon nicht mehr über allen mit gleicher Sorgfalt gewacht.

Der Gegenstand der Schilderung waren die Stiftung der Kirche und solche Ereignisse der apostolischen Zeit, welche den göttlichen Schutz und die göttliche Macht in der Kirche beweisen. Der wunderbare Fischzug und die Übergabe der Schlüssel an Petrus bilden gleichsam die Einleitung zu dem Bilderkreise. Es folgen sodann die Heilung des Lahmen an der schönen Pforte des Tempels durch Petrus und Johannes, die Bestrafung des Ananias, die Blendung des Zauberers Elymas, das Opfer zu Lystra und Pauli Predigt in Athen. Je nach der Natur des Gegenstandes hebt der Künstler mehr die Seelenstimmungen der



282. Raffael. Der wunderbare Fischzug. Kartonzeichnung. London, Kensington-Museum

handelnden Personen hervor, oder er ergeht sich in der Schilderung bewegter Volksszenen. Bald reizt ihn stärker das psychologische, bald treibt ihn mächtiger das dramatische Interesse. Wie weise stuft er in der Übergabe der Schlüssel (Weide meine Lämmer) oder in dem Wunderbaren Fischzug (Abb. 282) die Empfindungen der einzelnen Apostel ab. Je näher an Christus sie stehen, desto stürmischer, rückhaltsloser geben sie sich den Eindrücken des Wunders oder der gesprochenen Worte hin. Leise verhallen die Worte; die Entfernten überlegen kühler ihren Sinn und ihre Bedeutung oder sie gehen, wie Jakobus im Fischzug, ruhig ihrem gewohnten Geschäfte nach. Durch die reiche Gliederung der Komposition glänzt die Heilung des Lahmen; in der Bestrafung des Ananias wird das Plötzliche und Unerwartete des Vorganges wirkungsvoll wiedergegeben; die Blendung des Elymas macht durch die großartigen Gegensätze des siegreichen Apostels und des niedergeschmetterten Zauberers und die Wahrheit in der Schilderung der Hilflosigkeit des letzteren, welche die Umstehenden kaum glauben und fassen können, einen unauslöschlichen Eindruck auf den Betrachter. Das Opfer zu Lystra wird nach den Worten der Apostelgeschichte dargestellt. Paulus und Barnabas haben einen Lahmen geheilt, werden von dem Volke für Jupiter und Merkur, die zur Erde herabgestiegen, gehalten und sollen das Dankesopfer empfangen. Den Opferapparat entlehnt Raffael antiken Skulpturen, deren Studium den Meister und die Schüler immer eifriger beschäftigte. Während auf der einen Seite der Geheilte und seine Freunde herandrängen, die einen neugierig das Wunder prüfend, die anderen in Verehrung zu dem Apostel blickend, steht dieser auf erhöhtem Sockel für sich und droht, in Entrüstung über die Götzendienerei die Kleider zu zerreißen. Der Augenblick höchster Spannung ist gewählt,



283. Raffael. Die Predigt Pauli in Athen. Karton. London, Kensington-Museum

die Darstellung aber doch so geordnet, daß der Hergang in seinem ganzen Verlaufe deutlich erscheint. Die Gruppe am Opferaltar bildet die neutrale Mitte, und wie sie die Gegensätze räumlich auseinanderhält, so vermittelt sie auch lösend die leidenschaftlichen Stimmungen der Hauptpersonen. Wie ruhig erscheint dieser stürmischen Volksszene gegenüber die Predigt Pauli in Athen (Abb. 283). Nur der Apostel, an Größe die ganze Gemeinde überragend, zeigt eine heftigere Bewegung; die zahlreichen Zuhörer stehen alle unter dem Eindruck der vernommenen Rede und bilden gleichsam ihr lebendiges Echo. Naiv gläubig, für die Wahrheit beinahe schon gewonnen, sorgsam überlegend und prüfend, zweifelnd, streitend, stellen sie die ganze Stufenleiter der Stimmungen dar, welche die Predigt in ihren Seelen wachgerufen hat. Daß Raffael für die Figur des Apostels seine Studien in der Brancaccikapelle verwertete, nimmt ihm nichts von seinem Verdienst, beweist vielmehr, worauf es bei dem Urteile über seine Stellung in der italienischen Kunst wesentlich ankommt: daß er in der Tat die ganze ältere Entwickelungsreihe in seiner Person abschließt. Wohl aber erscheint eine andere Klage berechtigt. Raffael ist es nicht vergönnt gewesen, die Teppichkartons in Fresko auszuführen. Wie ganz anders würde dann die Schönheit dieses Werkes genossen werden! Mit Ausnahme des Wunderbaren Fischzuges ist kein einziger Karton der Technik der Teppichweberei genau angepaßt worden. Diese mußten daher bei allem Farbenprunke, welchen sie hinzufügte, hinter den Absichten des Künstlers zurückbleiben.

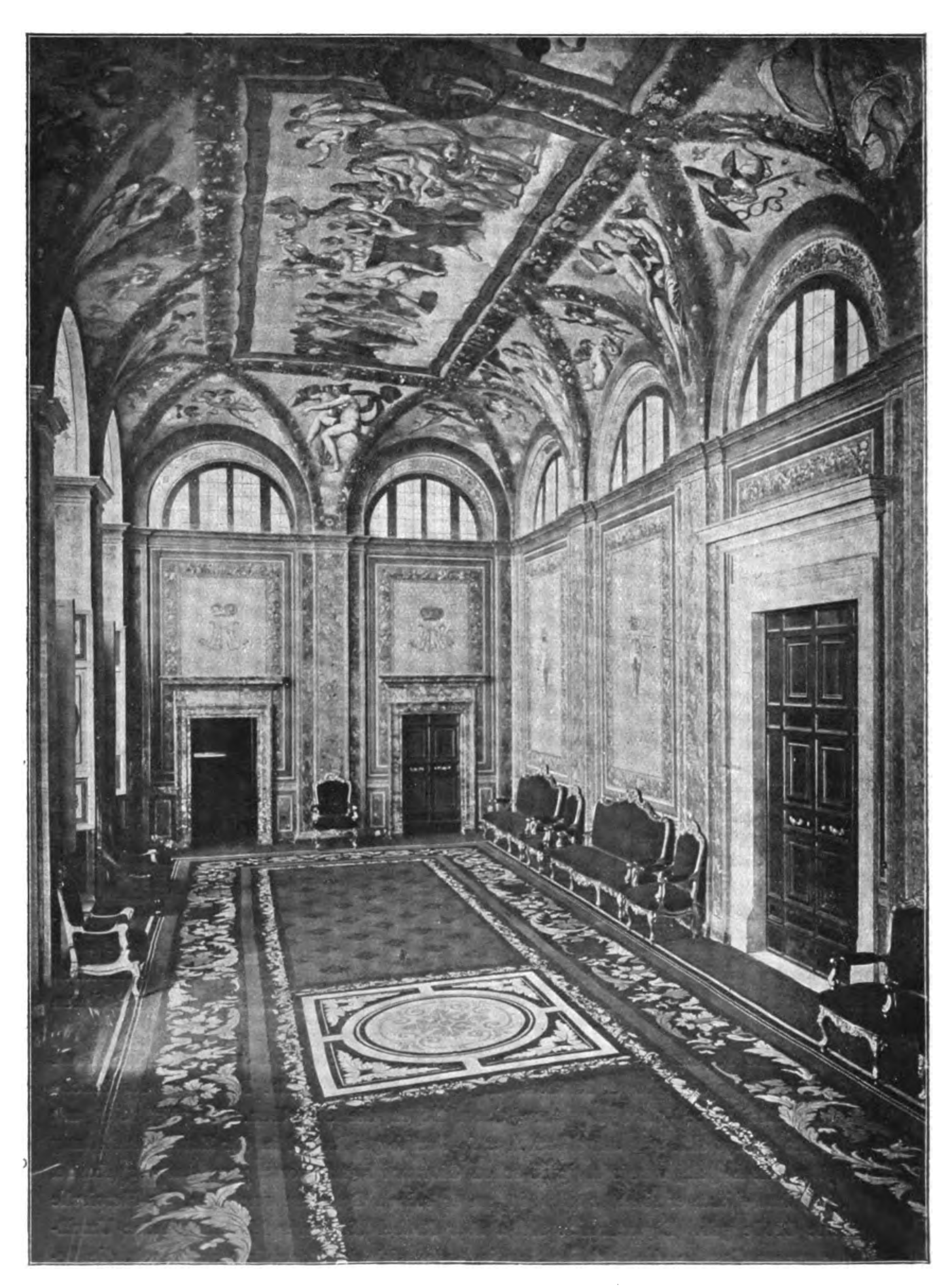
Der zweite große Auftrag Leos X. bezog sich auf die Loggien, die offene Bogenhalle des zweiten Stockwerks im vorderen Hofe (Cortile di S. Damaso) des Vatikanischen Palastes. Sowohl die Kuppelgewölbe wie die Pfeiler und Rückwände der Halle schmückten Raffaels



284. Raffael. Die Sibyllen. Wandgemälde. Rom, S. Maria della Pace

Schüler nach den Plänen ihres Meisters in den Jahren 1517—19 malerisch aus. Jede in vier Felder geteilte Flachkuppel — und solcher Kuppeln gibt es dreizehn — enthält vier biblische Bilder. Man zählt also die Summe von 52 Bildern in kleinem Formate, die unter dem Namen »Die Bibel Raffaels« häufig in Kupfer gestochen und nachgebildet worden sind. In den Schöpfungsszenen hielt sich Raffael an Michelangelos Muster; selbständig geschaffen und von reizender Wirkung sind die idyllischen Schilderungen aus der Zeit der Patriarchen und aus Mosis Jugendleben. Raffael gibt in diesen ersten — wie wir annehmen, noch von ihm selbst erfundenen — Bildern überall nur den Kern der Handlung, verleiht ihnen aber gerade dadurch trotz dem kleinen Maßstabe Größe und Kraft. Die Mehrzahl ist für die biblischen Schilderungen späterer Zeitalter geradezu typisch geworden. Die Loggien haben aber außerdem auf die dekorative Ausstattung innerer Räume einen großen Einfluß geübt. Die Pfeiler und Wände wurden, wie schon oben (S. 228) erwähnt, von Giovanni da Udine mit Grottesken bemalt, welche seitdem in zahlreichen Villen Roms Nachahmung und durch die Schüler Raffaels weitere Verbreitung fanden. Kein Zweifel, daß auch hier die Anregung von Raffael ausging. Ebenso muß auf ihn der Kultus der antiken Kunst zurückgeführt werden, welcher gleichfalls in den Loggien eine reiche Stätte gewann. In den Stuckreliefs und gemalten Medaillons legten die Schüler Raffaels vornehmlich die Früchte ihrer antiken Studien nieder, so daß wir in den Reliefs eine ganze Reihe antiker Skulpturen (Statuen, Sarkophagreliefs, Gemmen) zwischen allerhand launigen Einfällen, welche ihnen während der Arbeit kamen, flüchtig skizziert wiederfinden.

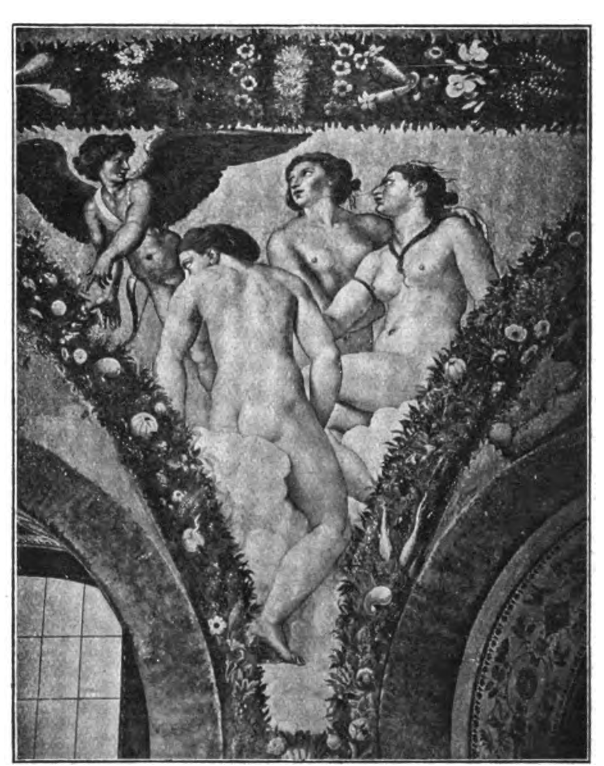
Neben dem Papste bewährte sich der reiche, ebenso verwöhnte wie feinsinnige Kaufherr Agostino Chigi als Gönner Raffaels. In seinem Auftrage malte Raffael in der Kirche S. Maria della Pace (um 1514) über einem Bogen die Sibyllen. Der Vergleich mit Michelangelo drängt sich hier unwillkürlich auf. Ihm folgte Raffael in der Zusammenstellung der Sibyllen mit Engeln, womit übrigens schon Giovanni Pisano vorausgegangen war (Kanzel in Pistoja); ihm eiferte er sichtbar nach, indem er seinen Gestalten eine neue, ins Heroische gesteigerte Größe gab. Eigentümlich bleibt aber Raffael die unvergleichlich schöne Umrißlinie der ganzen Gruppe, die in freien Schwingungen sich der Bogenlinie anschließt, die Belebung des Raumes, die Anmut der Frauengestalten und die Lieblichkeit der Engelknaben (Abb. 284).



285. Psychesaal in der Villa Farnesina in Rom

Die Verbindung mit Agostino Chigi gab aber noch zu anderen Werken Anlaß. In der Villa, welche sich Chigi hatte erbauen lassen (S. 203, Abb. 197), malte Raffael zunächst in einer kleineren Halle des Erdgeschosses 1514 die Galatea, wie sie triumphierend, von Tritonen umgeben, das Meer auf einer von Delphinen gezogenen Muschel befährt. Hier arbeiteten neben Raffael noch andere Künstler: Peruzzi, Sebastiano del Piombo, dieser noch in seinem blühendsten venezianischen Stil.

Später aber (bis 1518) übertrug Chigi die Ausschmückung der größeren Halle ausschließlich Raffael. Die Anordnung des Bilderkreises wird aus der Ansicht der Halle (Abb. 285) kenntlich. In den vierzehn Stichkappen des Gewölbes schildert Raffael, von einem antiken Epigramm angeregt, den Triumph Amors, welcher die Waffen aller Götter als gute Beute wegschleppt und als Weltbeherrscher sich offenbart. Die Erfindung darf ihm selbst zugeschrieben werden; die Ausführung übernahmen Giulio Romano, Penni und Giovanni da Udine. In den zehn, von dicken Fruchtschnüren eingerahmten Bogenzwickeln sind Szenen aus der Psychefabel, nach der Erzählung des Apulejus, dargestellt. Unter diesen ragen besonders hervor die drei Grazien, welchen Amor seine Geliebte weist (Abb. 286), und Merkur, welcher von Jupiter ausgesandt wird, um die flüchtige Psyche zu holen. In der Mitte der Decke endlich, gleichsam auf zwei ausgespannten Teppichen, wird der Richterspruch Jupiters und die Aufnahme Psyches in den Olymp und in dem anderen Bilde die Hochzeit Amors mit Psyche geschildert. Um den Tisch haben sich nebst dem Brautpaare Jupiter mit Juno, Neptun mit Amphitrite, Pluto mit Proserpina, Herkules und Hebe gelagert. Bacchus übt das Amt des Mundschenken, Ganymed kredenzt Jupiter den Göttertrank, Grazien und blumenstreuende Horen umschweben die Tafelrunde. Links stimmen die Musen zur Lyra Apollos und zur Flöte Pans das Hochzeitslied an und Venus bewegt sich in zierlichem Tanzschritte. Die fröhliche Feststimmung, welche der dem feinsten Lebensgenusse gewidmete Raum in seinem Schmucke verlangte, ist in Raffaels Fresken vollkommen erreicht. — In der Kapelle, die Chigi sich durch Raffael in S. Maria del Popolo errichten ließ (S. 207), ist nach des Meisters Entwürfen die Kuppel mit Mosaiken dekoriert: in der Mitte Gottvater mit segnend erhobenen Händen und in acht Feldern Darstellungen der Sternbilder. Was Raffael in den Deckenbildern der Segnatura-Stanze zuerst geformt hatte, klingt hier in großartiger Gestaltung feierlich aus.


286. Raffael. Amor bei den Grazien
Von den Fresken in der Farnesina

Raffaels Leben in Rom, wie es sich in den späteren Jahren gestaltete, weckt in uns

das Bild eines wahren Künstlerfürsten, der über eine Schar von Schülern gebietet, dessen Wirken kaum eine Grenze kennt, dem man nur huldigend naht. Seine Interessen umfassen alle Kunstzweige. Er leitet den Petersbau und zeichnet Palastpläne; die großen Werke der monumentalen Malerei werden unter seiner Aufsicht geschaffen. Ihn fesselt nicht allein die antike Kunst, er sucht auch die Form und Gestalt des alten Rom zu durchdringen und denkt an eine ideale Restauration der Ewigen Stadt. Nur die größte Arbeitskraft war imstande, so umfassende, weitgreifende Aufgaben zu bewältigen. Von dieser Arbeitskraft legt auch die sorgsame Vorbereitung aller bedeutenderen Werke Zeugnis ab. Viele köstliche Entwürfe sind uns nur in Zeichnungen aufbewahrt. Es zeigt also die schöpferische Kraft noch einen Überschuß über die ausgeführten Werke, und doch begreifen wir schon von diesen kaum, wie sie eine einzige Hand durchführen oder auch nur leiten konnte. Wunderbar ist, daß keine Spur von einer Ermüdung seiner Phantasie wahrgenommen wird.

Auch auf die Kupferstechkunst hat Raffael nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Der aus Bologna gebürtige, in der Schule des Francia ausgebildete Marcantonio Raimondi, meist kurz Marcanton genannt, der sich durch das Studium der Stiche Dürers und des Lucas von Leyden zur Meisterschaft erzogen hatte, hat durch seine Nachbildungen Raffaelischer Kompositionen viel zu deren rascher Verbreitung in der Welt beigetragen. Mit ihm und seiner von zahlreichen Stechern gebildeten Schule beginnt der Reproduktionsstich; in Raffaels Umgebung nehmen aber auch Kunstverlag und Kupferstichhandel ihren Anfang.

Während er an den Kartons arbeitete, hat er seine besten Porträts gemacht. Etwa 1516 entstand das Bildnis des Grafen Castiglione (Louvre), der ihm von allen Männern am Hofe Leos X. am nächsten stand; es muß stets an erster Stelle genannt werden, wenn von Raffael als Porträtmaler die Rede ist. Vollendet einfach, mit leichter, aber sehr wirkungsvoller Schrägstellung des Körpers, während der Kopf fast in Vollansicht gegeben ist, ist es durch den feinen grauen Ton auch ein malerisches Meisterwerk. Aus demselben Jahr stammt das machtvolle Doppelporträt der beiden, in Dichtkunst und Diplomatie hervorragenden Venezianer Beazzano und Navagero (Rom, Galerie Doria). Endlich wird man trotz der schon erwähnten Beihilfe des Giulio Romano dem bald danach entstandenen Bildnis Leos X. mit seinen zwei Neffen einen sehr hohen Rang zugestehen müssen. Die Charakteristik des Papstes durch leises Andeuten seiner künstlerischen Interessen könnte nicht feiner sein, und wie hat es Raffael verstanden, die unschönen Züge des Papstes zu veredeln! In koloristischer Hinsicht ist die Verwendung des Rot in vier verschiedenen Abstufungen stets bewundert worden.

Und ungefähr zur selben Zeit hat er auch die aus einem Gusse entstandene Sixtinische Madonna für den Hochaltar von San Sisto in Piacenza gemalt (jetzt in Dresden, Tafel I). Die absolute Vollendung des Werkes, die wunderbare Verschmelzung einer unmittelbar lebendigen Inspiration mit der sorgfältigsten Abwägung der Linien und Formen ließ sie im Glauben der Nachwelt erst am Ende seiner Laufbahn entstehen. Höher konnte Raffael nicht steigen, und gern träumte die Phantasie, daß er mit dem Höchsten und Besten seine Tätigkeit geschlossen habe. In Wahrheit ist die Sixtinische Madonna schon bald nach 1515 entstanden; als Höchstes in seiner Entwickelung wird sie aber stets angesehen werden. Die Sixtinische Madonna und die Madonna della Sedia bilden, jede in ihrer Art, die vollkommenste Verkörperung des Raffaelischen Madonnenideals.

Übrigens macht sich in den (wesentlich von Giulio Romano gemalten) Tafelbildern seiner letzten Jahre das Streben nach einer Steigerung des Reichtums und der Tiefe der Komposition bemerkbar. So offenbaren die sogenannte Große heilige Familie im Louvre,



1518 für die Königin von Frankreich gemalt, und die gleichzeitige sogenannte Perle in Madrid, ebenfalls die heilige Familie darstellend, gegen früher eine reichere Entfaltung der Gruppe. Und in seinem letzten, bei Raffaels Tod noch nicht ganz vollendeten Werke, der Transfiguration im Vatikan (Abb. 287), überragt die großartige Kühnheit, mit welcher zwei Szenen, die Verklärung Christi und die Vorführung des Besessenen vor die Apostel, verknüpft werden, alle vorhergehenden Werke des Meisters. Früher schon Angestrebtes vollendet sich hier. Über den zwei im Maßstab bedeutend größer angenommenen Gruppen drunten, aus denen mit den heftigen Gesten zugleich wirr durcheinanderfahrende Worte laut zu werden scheinen, schwebt beherrschend der Heiland, dem wie im Sturmwind Moses und Elias folgen; die drei Jünger, durch den Stoff unentbehrlich, werden von der Kreislinie mit eingeschlossen: das Ganze eine Lichtvision, deren Zentrum Christus ist. Feierliche Stille und Licht — Lärmen und Dunkel; aus diesen Gegensätzen baut sich das Bild auf. Indem Raffael aber in der unteren rechten Gruppe einen auf der Nachtseite des Lebens liegenden Zustand zur Darstellung brachte, tat er kühn den ersten Schritt in ein Gebiet der Kunst, dem die Folgezeit ihre Kräfte mit Vorliebe widmen sollte. Auch Raffael darf daher unter die Ahnen des Barockstils gerechnet werden.



287. Raffael. Die Transfiguration. Vatikan

Raffael starb am Karfreitag (6. April) 1520 an den Folgen eines Fiebers, das er sich bei dem Ausmessen der Ruinen Roms zugezogen hatte, siebenunddreißig Jahre alt.

Einige Zeit hielt noch nach seinem Tode die Schule zusammen, zu deren wichtigsten Vertretern, neben Francesco Penni und Perin del Vaga, Giulio Romano (1492 oder 1499—1546, S. 315) gehört. Den Stil des Meisters zeigen noch einzelne Werke, wie Giulio Romanos großes, für einen Fugger gemaltes Altarbild in S. Maria dell Anima in Rom oder

seine »Madonna mit dem Waschbecken« (Dresden) und die Bilder des Andrea (Sabbatini) da Salerno im Museum zu Neapel (Fresken in S. Gennaro dei Poveri ebenda). Allmählich aber verblaßte mit dem steigenden Einflusse Michelangelos das Vorbild Raffaels, und auch das Zusammenwirken der Schule in Rom hörte auf, seitdem die Plünderung der Stadt durch die kaiserlichen Truppen (1527) und die arge Zerrüttung der politischen Verhältnisse die Künstlerkolonie auseinandergesprengt hatten. Giulio Romano folgte einem Rufe aus Mantua, Perino del Vaga begab sich nach Genua; Marcanton siedelte wieder nach Bologna über, wo er vor 1534 verstorben ist; Giovanni da Udine kehrte in seine Heimat zurück; der als Dekorationsmaler berühmte, in der antiken Mythenwelt merkwürdig heimische Polidoro da Caravaggio (S. 226) wanderte nach dem südlichen Italien, wo auch Penni sein Leben beschloß. Auch die Lokalschulen Mittelitaliens lösten sich um diese Zeit vom Volksboden los und verloren ihre selbständige Bedeutung.

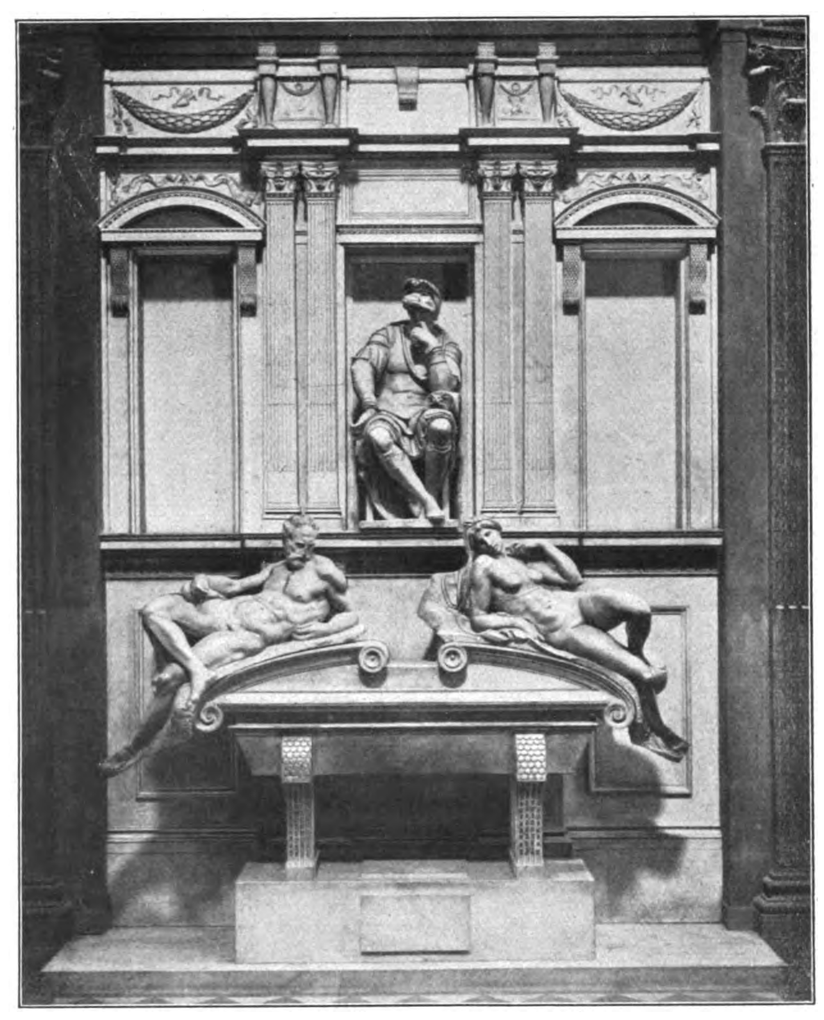
d) Michelangelos spätere Tätigkeit

Nach Raffaels Tode stand Michelangelo unbestritten als der erste in der italienischen Kunstwelt da. Den obersten Rang hatten ihm seine Anhänger und Schüler schon bei Lebzeiten Raffaels eingeräumt, den Nebenbuhler oft bitter angefeindet und bei Michelangelo in gehässiger Weise angeschwärzt. Ihre Hoffnung, die Erbschaft Raffaels anzutreten, ging nicht in Erfüllung. Trat doch selbst in den Verhältnissen und dem Wirkungskreise des Meisters keine Änderung ein. Nach wie vor mußte er in Florenz den wechselnden Plänen der mediceischen Päpste dienen.

Von 1516—20 arbeitete er an Entwürfen für die Fassade von S. Lorenzo, der Pfarrkirche der Medici. Früher nahm man mit seinem Biographen Condivi an, er sei von dem Papst Leo X. zu der Aufgabe gezwungen worden und habe unter Tränen das Juliusdenkmal im Stiche lassen müssen. Aber Michelangelo hat sich selbst darum beworben und seine Konkurrenten (Giuliano da Sangallo, Baccio d'Agnolo, die beiden Sansovini) zurückgedrängt. Außerordentliches schwebte ihm vor: das Werk der Fassade sollte, nach seinen eigenen Worten, in Architektur wie in Skulptur der Spiegel Italiens werden. Er machte Pläne über Pläne, ließ in den Marmorbrüchen von Carrara und Pietrasanta Steine brechen, Säulen herrichten; Holz- und Wachsmodelle wurden geschaffen, um die architektonische Gliederung und den plastischen Schmuck zu versinnlichen. Weiter kam es nicht. Das Unternehmen war viel zu groß angelegt und Michelangelo, der alles allein machen wollte, überwarf sich mit Baccio d'Agnolo und Jacopo Sansovino, die ihm als Gehilfen beigegeben waren. So bereitete er dem Kardinal Giulio, nachmaligem Papst Clemens VII., immer neue Schwierigkeiten, bis endlich 1520 der Kontrakt gelöst und der Plan für alle Zeit aufgegeben wurde. Er selbst hatte ihm das Juliusdenkmal geopfert. Seine Auftraggeber entschädigten ihn bald durch die Mediceerkapelle in San Lorenzo.

Der Tod zweier Glieder der Familie hatte den Plan zu einem großartigen Ehrendenkmal geweckt. Wieder machte sich (1520) Michelangelo mit Feuereifer an das Werk. Mannigfache Umstände hinderten den raschen Fortgang der Arbeit, zwangen den Künstler wiederholt, den Plan zu ändern, die Größe des ursprünglichen Entwurfes einzuschränken. Ursprünglich hatte die Absicht bestanden, außer den beiden jüngst Verstorbenen auch Lorenzo Magnifico und dessen Bruder Giuliano, die noch ohne eigene Ehrengräber beigesetzt waren, hier das marmorne Mal aufzurichten. Michelangelo dachte, in die Mitte des Raumes ein Freigrab zu stellen, quadratisch, dessen vier Fronten je ein Sarkophag schmücken sollte. Die





288. Michelangelo. Das Grabmal des Lorenzo de' Medici. Florenz, S. Lorenzo

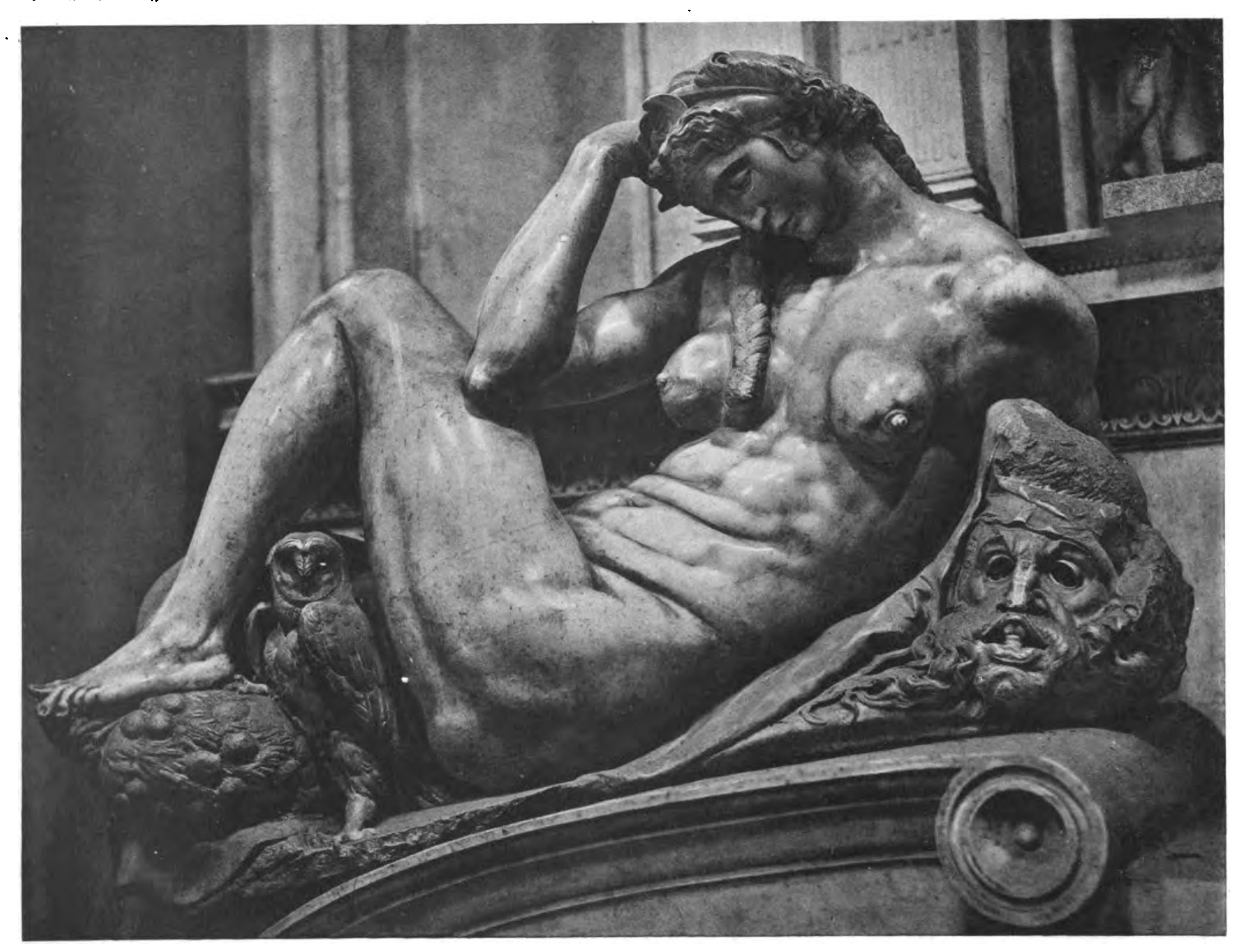
Kapelle erschien nicht groß genug, es zu fassen; daher entschied sich der Meister in einem neuen Entwurf für zwei an die Wand gerückte Doppelgräber. Inzwischen ward das Projekt noch erweitert: auch die beiden Päpste des Hauses sollten hier beigesetzt werden. So hätte Michelangelo für sechs Sarkophage seine Kraft aufwenden müssen. Schließlich beschied man sich, nur Giuliano, Herzog von Nemours, und Lorenzo, Herzog von Urbino, Denkmäler zu stiften. Michelangelo hatte bereits mehrere Statuen angefertigt, als der unselige Kampf zwischen der Republik Florenz und den Medici ausbrach, der mit der Vernichtung der florentinischen Freiheit und mit der Verwandlung des Freistaates in ein Herzogtum endigte. Während der Belagerung seiner Vaterstadt half Michelangelo bei der Verteidigung, aber sein Anteil daran ist nachmals stark übertrieben worden. Er nahm 1530 die Arbeit wieder auf, in Kummer und Gram um das Schicksal seiner Vaterstadt hat er damals an den Liegefiguren gearbeitet, unter Zuziehung von Gehilfen, um Clemens VII. und die florentinischen Mediceer zufriedenzustellen, weil er doch mit den Seinen von ihnen abhängig war. Diese Sachlage änderte der Tod des Papstes 1534. Michelangelo war gerade in Rom anwesend, und er kehrte niemals wieder nach Florenz zurück. Lange Jahre nachher wurden die Überbleibsel, sieben zum

Teil unvollendete Statuen von seiner Hand, so wie wir sie heute noch haben, ohne daß er selbst sich weiter darum kümmerte, in Florenz aufgestellt (1545).

Und doch, trotz so vieler Hemmnisse und unausgeführter Pläne, kommt Michelangelo nirgends so rein zu Wort, wie in diesem Raum. Als Architekt und als Bildhauer hat er sich hier betätigen dürfen. Die Kapelle stand ihm als Gehäuse für seine plastischen Gebilde vor Augen, als er sie entwarf. Das Grundschema ist das gleiche, wie die Sakristei Brunelleschis, die seither die »alte« heißt, nun ihr Michelangelo die seinige, die »neue«, gegenüberstellte. Aber die Verhältnisse sind, den Grabmälern zuliebe, schlanker geworden, an Stelle eines noch gotischen Gewölbes schwebt hier die Halbkuppel über dem Raum, und hoch aus drei Fenstern an jeder Seite einströmendes Licht trägt überallhin die gleiche Klarheit. Die Wände sind als Doppelgeschoß gegliedert und aufs reichste mit Blendnischen belebt, die er sogar über den Türen verwendet. So viele Bedenklichkeiten auch hier die kühne Behandlung des Einzelnen geweckt hat: der Raumwirkung im ganzen hat sich noch niemand zu entziehen vermocht.

Die Anordnung der beiden Grabmonumente in der Mediceischen Kapelle ist ganz die gleiche. Auf dem Deckel jedes Sarkophages ruhen zwei allegorische Gestalten, darüber in einer Nische befindet sich die Statue des Beigesetzten (Abb. 288). Zu Grunde liegt der Gedanke, daß die Zeit, durch die vier Tageszeiten personifiziert, den frühen Tod der beiden Herzoge betrauert. Ursprünglich sollten noch die stehenden Gestalten von Himmel und Erde und außerdem zwei lagernde Flüsse (von einer solchen Figur wurde das Originalmodell vor wenigen Jahren in Florenz wiederaufgefunden, ein Torso freilich; jetzt in der Michelangelo-Sammlung der Akademie) an dem Monumente Platz finden. Auf Porträtähnlichkeit hatte es Michelangelo — nach seiner Art — nicht abgesehen. Sowohl den Lorenzo (Abb. 290), in nachdenklicher Haltung und ganz in sich versunken (daher die volkstümliche Bezeichnung il pensoso oder il pensieroso), wie den Giuliano, als General der Kirche in römische Feldherrntracht gekleidet (Abb. 289), hat der Künstler in allgemeiner Auffassung gegeben. Zu Füßen Giulianos haben sich träumend die Nacht (Tafel XVIII) und der Tag gelagert, unter Lorenzo die Morgendämmerung oder Aurora und die Abenddämmerung niedergelassen. Einzelne Teile, z. B. der Kopf des Tages, sind unvollendet geblieben, das Meiste zeigt letzte Vollendung bis zu glänzender Politur; in allen Gestalten aber prägt sich das Streben aus, durch großartige Formen und mächtige Kontraste zu wirken. Ein geheimnisvoller Schein umwebt sie, ein gewaltiges Leben spricht aus ihnen, wenn auch die sie beseelende Empfindung uns dunkel bleibt. Schon früh hat man gemeint, der Künstler habe hier noch einen weiteren, gegenständlichen Sinn ausdrücken wollen. Der Schmerz um die geknechtete Freiheit kann es doch nicht sein, da die Statuen noch vor dem Falle der Republik entworfen worden sind. Noch weniger darf man ihm Trauergefühle um die verstorbenen Herzoge unterlegen. Seine Kunst ist immer ernst, das beweisen neben seinen bildnerischen Werken seine herrlichen Gedichte; die Schwermut, die seine Gestalten durchzieht, ist die innere Mitgift ihrer Geburt und die Stimmung seiner Seele, mit einem Worte sein Stil.

Noch eine Gruppe von Michelangelos Hand wird in der Kapelle aufbewahrt, die Madonna mit dem Kind. Seit der der Frühzeit angehörigen Madonna von Brügge hatte er sich an dem Stoff nicht wieder versucht. Die in sich geschlossene Form des älteren Werkes will in der einzigen Ansicht von vorn aufgenommen sein; um den Reichtum dieser späteren Gruppe zu erfassen, muß man sie umwandeln. Die Bewegung des Kindes, das sich auf dem linken Knie der Mutter sitzend herumwirft, erscheint in der Hauptansicht gewaltsam, von rechts her betrachtet scheinen Mutter und Kind innig vereint. Die beiden Schutzheiligen des



DIE NACHT. VON MICHELANGELO

Florenz, S. Lorenzo





289. Michelangelo. Giuliano, Herzog von Nemours 290. Michelangelo. Lorenzo, Herzog von Urbino
Florenz, S. Lorenzo

Hauses Medici, von der Hand seiner Schüler Giovan Angelo Montorsoli und Raffaello da Montelupo gemeißelt, fassen die Gruppe ein. Diese drei Marmorwerke schmücken den völlig schmucklosen, kastenartigen Sockel, in dem der große Lorenzo Magnifico und sein Bruder endlich die Ruhestätte fanden.

Als Michelangelo vom Herbst 1534 an seinen Aufenthalt für immer in Rom nahm, schwebte ihm auch die Hoffnung vor, nunmehr ungestört das Denkmal für Julius II. vollenden zu können. Seit dem Frühjahr 1505 hatte er sich damit beschäftigt. In den Jahrzehnten, die seit der Erteilung des Auftrages verflossen waren, hatte er wiederholt neue Verträge abgeschlossen und immer stärkere Kürzungen an dem ursprünglichen Riesendenkmal zugestanden. Auch hier war zuerst ein Freigrab in Aussicht genommen worden; in der neuen Tribuna der Peterskirche sollte es aufgestellt werden. Nach den Angaben der beiden ältesten Biographen Michelangelos, des Condivi und des Vasari, die weder völlig klar, noch von Widersprüchen frei sind, war die Anlage zweigeschossig. Der mächtige Unterbau war durch Nischen, zur Aufnahme von acht Viktorien, gegliedert; diese waren durch Hermenpfeiler, sechzehn an Zahl, vor denen Gefesselte (prigioni, Sklaven) standen, voneinander getrennt. An den Ecken der Plattform, über dem Gesims, das den Unterbau abschloß, sollten vier Kolossalfiguren sitzen: außer Moses Paulus und zwei Frauen als Repräsentanten des

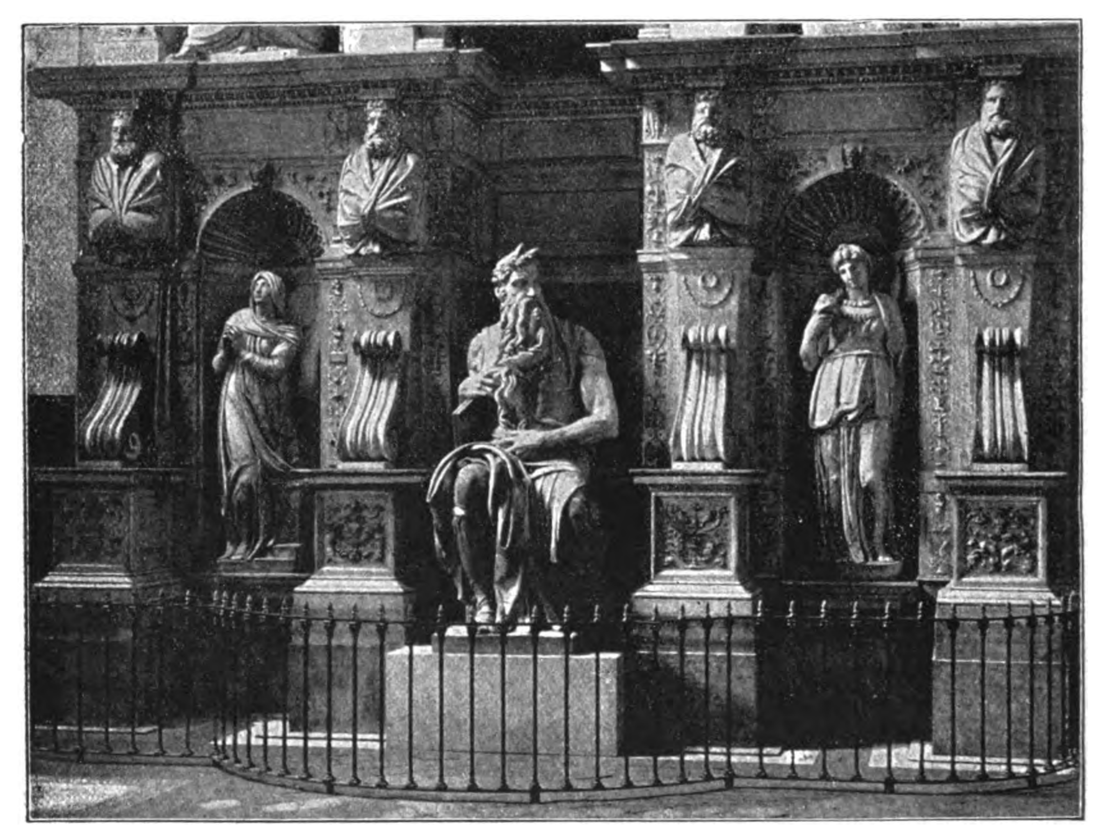
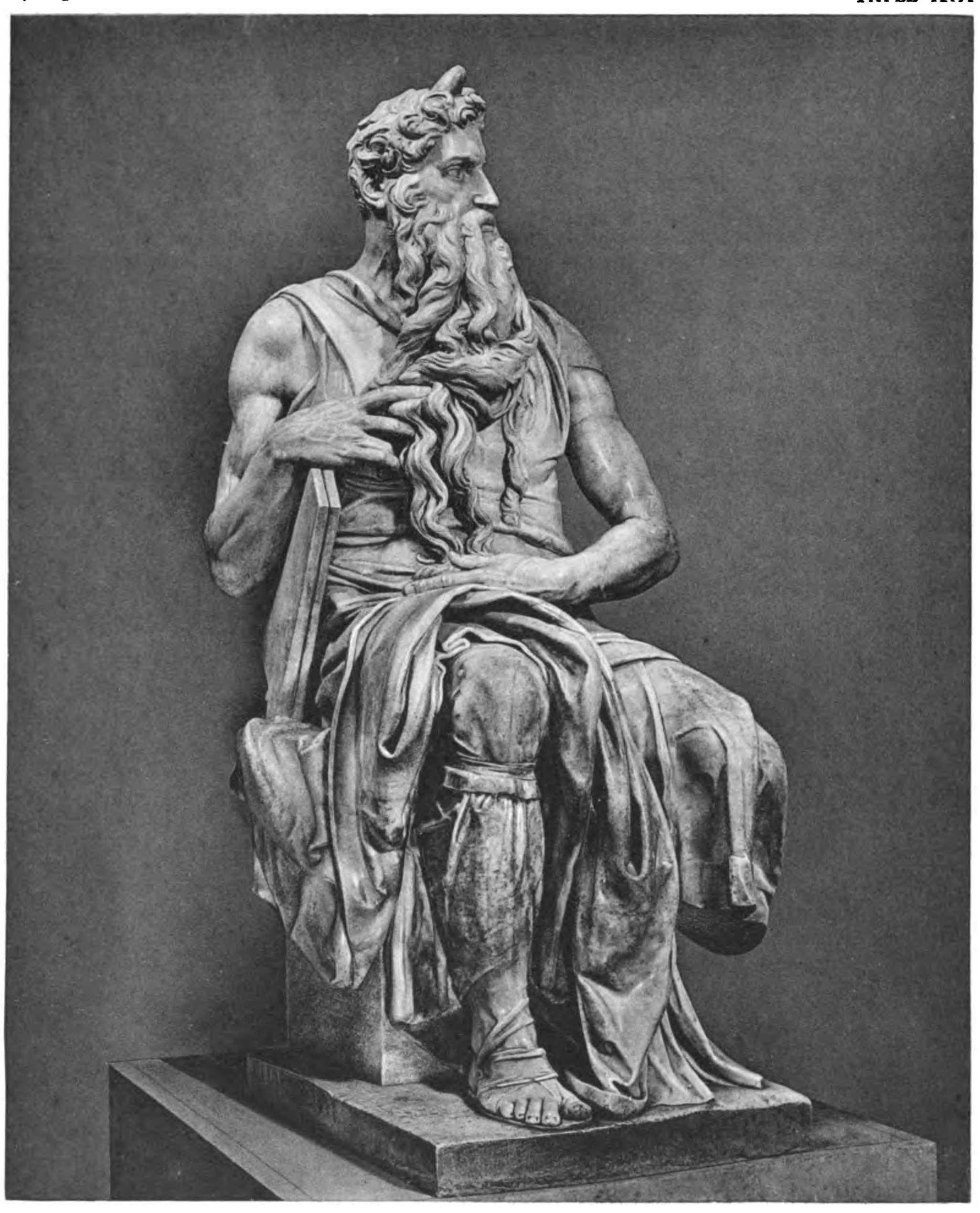


Abb. 291. Michelangelo. Das Juliusdenkmal (unterer Teil) in S. Pietro in Vincoli in Rom

tätigen und des beschaulichen Lebens. Über dem Gesims stieg auf mit Bronzereliefs gezierten Stufen der Bau zum eigentlichen Mausoleum empor, das als ovaler Tempel gebildet war. Zwei Gestalten, Himmel und Erde, jene froh, diese schmerzlich bewegt, stützten den Sarkophag, auf dem der Tote zu sehen war. Die Gesamtzahl der Statuen gibt Condivi auf mehr als vierzig an. Ein titanisches Projekt fürwahr; und wie wurde es durch die Zeitumstände verkümmert! Stets stellten sich von seinem Willen unabhängige Hindernisse ein. Immer mehr schrumpfte der Freibau zum Wandnischengrab zusammen, aber noch lange hielt der Meister an dem Grundgedanken des Unterbaus mit Nischen, an den Viktorien und Sklaven fest. Im letzten, 1532 abgeschlossenen Vertrag ist nur noch von sechs Statuen die Rede, die Michelangelo ausführen soll. Der Papst genehmigte die Aufstellung in S. Pietro in Vincoli, der Titularkirche Julius' II. als Kardinal.

Aber auch jetzt wurde Michelangelo vom Papste Paul III. zu neuen Aufgaben abberufen und gezwungen, von der Arbeit abzustehen. Beinahe vierzig Jahre nach Beginn des Werkes kam das Denkmal endlich zum Abschlusse (1545); es wurde in der Kirche S. Pietro in Vincoli aufgestellt, aber in durchaus verkümmerter Gestalt, so daß von der ursprünglichen großartigen Konzeption in dem häßlichen Wandbau kaum eine Spur sich erhalten hat. Nur drei Figuren sind von der Hand des Meisters. In letzter Stunde (1542) entschloß sich dieser, die beiden Frauenstatuen der Rahel und Lea, des beschaulichen und des tätigen Lebens nach Dantescher Vorstellung, neu zu meißeln; als die letzten von ihm selbst vollendeten Statuen verdienen sie Beachtung (Abb. 291). Ihre Bedeutung verdunkelt freilich die das



STATUE DES MOSES VOM JULIUSDENKMAL IN S. PIETRO IN VINCOLI ZU ROM
VON MICHELANGELO

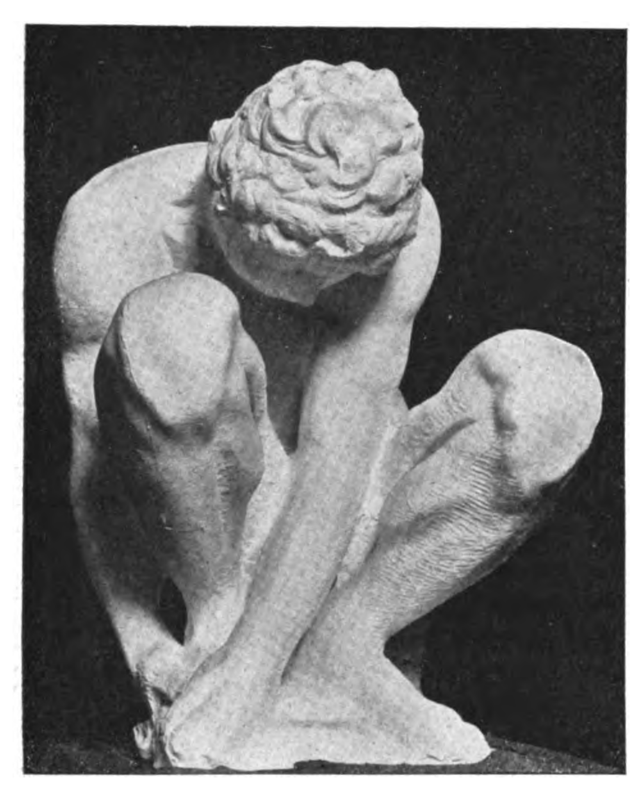
Denkmal beherrschende Gestalt des M o s e s (Tafel XIX). Mit Recht hat der Kardinal von Mantua bei einem Besuche Pauls III. in der Werkstatt Michelangelos gesagt, der Moses allein genüge, um das Andenken Julius' II. lebendig zu erhalten. Die gewaltige Gestalt des papa terribile erscheint darin verkörpert; noch unter dem unmittelbaren Eindruck von dessen Persönlichkeit ist die Statue entstanden. Dargestellt ist der Augenblick, wo der Gesetzesgeber, vom Berge Sinai niedergestiegen, den Tanz des Volkes um das goldene Kalb gewahr wird. Wie ein Gewitter lagert es sich über den Brauen; die Augen sind in tiefe Höhlen gebettet: das gibt dem Blick das Düstere. In dem zurückgezogenen linken Bein, im Gestus der rechten Hand verrät sich die seelische Spannung. Ungeheuer der Kontrast zwischen dem frontal gesehenen Körper und dem seitlich gestellten Haupt, das dem vor das Denkmal Tretenden nahezu im Profil gezeigt ist. Die Einzelheiten — der in Wellen herabfließende Bart, die mächtigen Faltenzüge des Gewandes, die gigantischen nackten Arme — haben stets das Staunen von Künstlern und Laien geweckt. Daß hier ein übermenschliches Werk gestaltet worden ist, hat die Nachwelt mit ehrfurchtsvoller Bewunderung empfunden. Die Krone der modernen Skulptur ist der Moses mit vollem Recht genannt worden.



292. Michelangelo
Sklave für das Juliusdenkmal. Louvre

Mehrere der von Michelangelo begonnenen, nur teilweis vollendeten Statuen haben an dem verstümmelten Denkmal keine Aufstellung gefunden. Hierher gehört die im Museo Nazionale in Florenz befindliche Gruppe des »S i e g e r s« — ein überschlanker, nackter Jüngling stemmt sein Knie auf den Nacken eines niedergeworfenen bärtigen Mannes —, die offenbar als eine Nischengruppe des Unterbaus gedacht war, gehören die vier, wie von tiefem Seelenschmerz Gemarterten, die in verschiedenen Stadien der Arbeit liegen gelassen sind (Florenz, Akademie), und vorzüglich die beiden im Louvre bewahrten S k l a v e n, der gefesselte (Abb. 292) und der sterbende. In dem Motiv des ersteren hat man das hoffnungslose Ringen gegen ein übermächtiges Schicksal erkannt. Den »Sterbenden« wird man besser als »Schlafenden« bezeichnen; der Bruder des Todes hat für einen Augenblick die wundervollen Glieder gelöst, aber das schmerzvolle Antlitz verrät, daß die Qualen auch im Schlaf nicht völlig aufgehört haben. Nicht wenige haben von diesem Meisterwerk aus den Zugang zu der Gestaltenwelt des Michelangelo gefunden.

Trotz der argen Verstümmelung, welche das Grabdenkmal für Julius II. ebenso wie das Mediceerdenkmal erlitten hat, haftet doch der Ruhm Michelangelos als Bildhauer vornehmlich an diesen beiden Schöpfungen. In der Tat lehren sie uns noch immer die Ideale, welchen

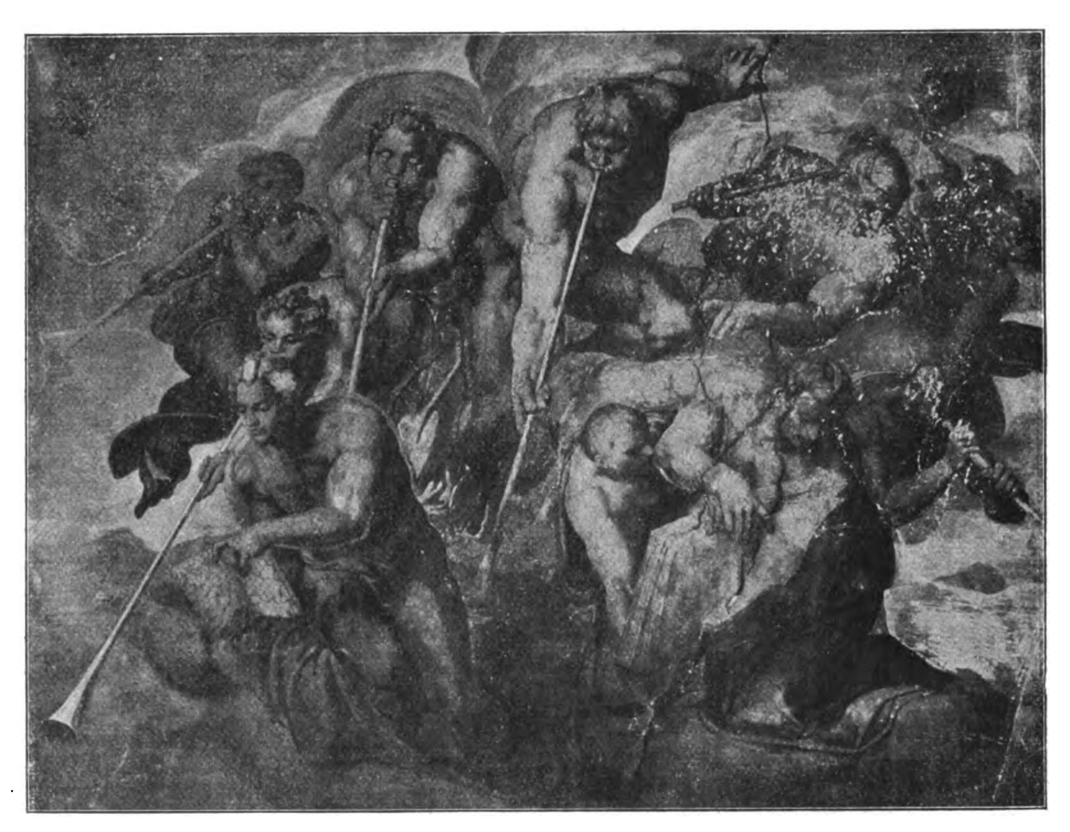


293. Michelangelo
Kauernder Knabe. St. Petersburg, Eremitage

sich seine Seele hingab, am besten kennen: die Gewalt der Empfindung, welche die äußeren Formen zu sprengen droht, die mühsam zurückgehaltene Leidenschaft, die tiefe Versenkung in eine Stimmung vorwiegend trüber Art, welche sich alle leiblichen Bewegungen untertan macht und die aus ihr aufgerüttelte Seele wie aus einem Traume plötzlich erwachen läßt. Auch das zuweilen allzu kühne Spielen mit dem Marmor und das Übersehen der durch die Maße des Blocks gegebenen Grenzen in dem heißen Schöpfungsdrange werden hier sichtbar.

Gegen diese beiden großen Werke treten die Einzelstatuen, welche Michelangelo noch gemeißelt hat, in den Hintergrund. Zu Reliefarbeiten fand er in den späteren Jahren überhaupt keinen Antrieb mehr. Der von Gehilfen vollendete nackte Christus, allerdings vom kirchlichen Typus abweichend, aber in edelste Körperform gefaßt, langte 1521 aus Florenz in Rom an und wurde in S. Maria sopra Minerva aufgestellt. Ein nur plastisches Motiv für diese Aufgabe, wie es sich Michelangelo gestellt hatte, wird immerhin Bedenken rege machen. Um so stärker wird es bei zwei anderen, in die spätere Zeit des Meisters fallenden und unvollendeten Figuren gewürdigt, einem jugendlichen David (auch als Apollo gedeutet) im Nationalmuseum in Florenz, den »Sklaven« vom Juliusgrab verwandt, und einem »Kauernden« in Petersburg (Abb. 293). Der Umstand, daß diese Figur meist nur in Abgüssen bekannt ist, hat verhindert, daß sie die ihr zukommende Beachtung gefunden hat. In der Geschlossenheit des komplizierten plastischen Motivs wird sie von wenigen Werken der neueren Skulptur erreicht. Gegenstand und Anlaß der Entstehung sind unbekannt. Nicht völlig vollendet, aber gerade durch den Reiz der mit kleinen Meißelhieben bedeckten Oberfläche bestechend die Brutusbüste in Florenz, als Büste ein Unikum im Werk des Meisters, der das Bildnis ablehnte. Sie ist offenbar unter dem Eindruck der Ermordung des Herzogs Alessandro de' Medici (1537) entstanden. Der den Kopf beherrschende Zug von verhaltener Energie ruft eher die Erinnerung an den Mörder Cäsars wach, als an den unbedeutenden Lorenzino Medici, der ihn nachzuahmen vermeinte. Eine antike Kaiserbüste hat dem Meister bei der Anordnung wohl vorgeschwebt. Sonst stand ihm in diesen Jahren die Antike, welche in der Jugend seine Phantasie so sehr angeregt hatte, fern. Man möchte aber glauben, daß er sich ihrer besänftigenden, klärenden Wirkung erinnerte, als ihn das herbe Schicksal von Florenz in die trübste Stimmung versetzt hatte.

Das Werk, das ihn seit 1536 an der Vollendung des Juliusdenkmals gehindert hatte,



294. Michelangelo. Gruppe aus dem Jüngsten Gericht. Rom, Sixtinische Kapelle

war das Jüngste Gericht an der Altarwand der Sixtinischen Kapelle. Papst Paul III., welcher sein Pontifikat gleichfalls durch eine Schöpfung des Meisters verherrlicht sehen wollte, übernahm damit ein Projekt, das schon Clemens VII. ins Auge gefaßt hatte. Ende 1541 war das Riesenfresko vollendet. Das berühmte Kirchenlied »Dies irae« gibt am besten den Eindruck des Gemäldes wieder, in welchem Michelangelo die rächende Macht Christi und die furchtbare Vergeltung schildert. Christus, seine Mutter zur Seite, von zahllosen Heiligen umgeben, nimmt die Mitte des Bildes ein. Wirkungsvoll sind namentlich die Märtyrer in der Nähe Christi, welche die Werkzeuge, mit denen sie gepeinigt worden, zur Rache auffordernd emporhalten. In der unteren Abteilung wogen und schweben die Auferstandenen, die einen zur Seligkeit emporsteigend, die anderen zur Hölle hinabgezogen, während in der Mitte die sieben Engel des Gerichtes ihre Posaunen blasen (Abb. 294). In der untersten Zone erblicken wir links das Feld der Auferstehung, auf welchem die wiederbelebten Leiber den Gräbern entsteigen; rechts fährt Charon die Verdammten der Unterwelt entgegen, wo ihrer der Höllenrichter Minos harrt. Leider hat der Kerzenrauch die farbige Wirkung bis zur Unkenntlichkeit zerstört. Dazu kommen die Veränderungen, die noch zu Lebzeiten des Meisters, in den Tagen der Gegenreformation, daran vorgenommen worden sind: Daniele da Volterra mußte die allzu anstößigen Nacktheiten durch Bekleidungen verdecken.

Das Jüngste Gericht ist noch nicht das letzte Werk Michelangelos. In den Jahren 1542 bis 50 malte er in der Cappella Paolina im Vatikan die Bekehrung Pauli und die Kreuzigung Petri. Doch stehen beide Fresken tief unter den früheren Werken. Der auch in diesem Fall ungünstige Zustand der Erhaltung mag freilich das Urteil trüben.



295. Daniele da Volterra. Kreuzabnahme
Rom, S. Trinità de' Monti

Für Vittoria Colonna, die hochverehrte Freundin seiner späteren Tage, zeichnete er die Madonna unter dem Kreuze und einen qualvoll leidenden Christus am Kreuze in einer Auffassung, welche für die späteren Geschlechter maßgebend wurde. Auch andere Szenen der Passion haben ihn vielfach beschäftigt. Besonders herrlich sind mehrere, in Paris, London und Windsor bewahrte Zeichnungen mit dem über dem Grab schwebenden Christus. Aber auch mit mythologischen Entwürfen hat er sich abgegeben. Sein jugendschöner Freund Tommaso de' Cavalieri, dem eine Reihe der herrlichsten Gedichte des Meisters gelten, erhielt Ende 1532 die sehr sorgfältig ausgeführten Kompositionen: Raub des Ganymed, Tityos und Sturz des Phaeton (alle drei in Windsor) als kostbares Geschenk.

Mehrere von seinen Kompositionen wurden von Schülern und anderen jüngeren Künstlern ausgeführt. Bei der Kreuzabnahme des Daniele da Volterra in S. Trinità de' Monti zu Rom (Abb. 295) wird immer der Gedanke an Michelangelo erwachen, wiewohl gerade bei diesem Bilde zufällig nichts dergleichen überliefert ist. Die Erfindung der großartigen Verkündigung von Marcello Venusti im Lateran führte schon Vasari auf ihn zurück. Und auch auf die »Auferweckung des Lazarus« von Sebastiano del Piombo (London, Nationalgalerie) werden seine Ratschläge Einfluß geübt haben. Dieses Bild, worin namentlich die Gestalt des Lazarus an Michelangelo erinnert, wurde von Sebastiano 1519 im Wettstreit mit Raffaels Transfiguration gemalt. Für dieses und andere Werke Sebastianos ist Michelangelos Unterstützung durch Vasari bezeugt; sollte doch der hochbegabte Venezianer von der Partei Michelangelos dem vielbeneideten Raffael gegenübergestellt werden.

In den letzten Jahrzehnten seines Lebens stand Michelangelo auf einsamer Höhe. Gleich einem Patriarchen wurde er verehrt und als »der Einzige« gepriesen. Sein Ansehen als Künstler war unbegrenzt, aber auch als Mensch erschien er über das Urteil der Zeitgenossen erhaben. Gegen seine Schwächen wurde kein Wort des Tadels mehr laut; die zarteste Rücksicht wurde von den Großen der Erde wie von den Freunden und Schülern auf seine Wünsche und Meinungen genommen. Sein Tätigkeitskreis schränkte sich allmählich doch ein. Ab und zu nahm er den Zeichenstift oder den Meißel noch in die Hand. Er dachte an sein eigenes

Grabdenkmal und schuf zuletzt noch die mächtige Gruppe der Pietà, welche gegenwärtig hinter dem Hochaltar des Domes zu Florenz sehr ungünstig aufgestellt ist. Christus, eben vom Kreuze abgenommen, ruht in den Armen des Nikodemus, von zwei Frauen, die zur Seite des Leichnams knien, gestützt. Das Werk ist noch immer kühn und groß in der Anlage. Als er von diesem Werk abließ, hat er den gleichen Gegenstand nochmals in Angriff genommen, ihn aber auf die zwei Figuren der Gottesmutter, die den Leichnam des Sohnes aus ihren Armen niedergleiten läßt, beschränkt. In dieser Gruppe (Rom, Palazzo Rondanini), an der der Greis noch wenige Tage vor seinem Hingang gearbeitet hat, ist dem Leid letzte Ausdruckskraft verliehen.

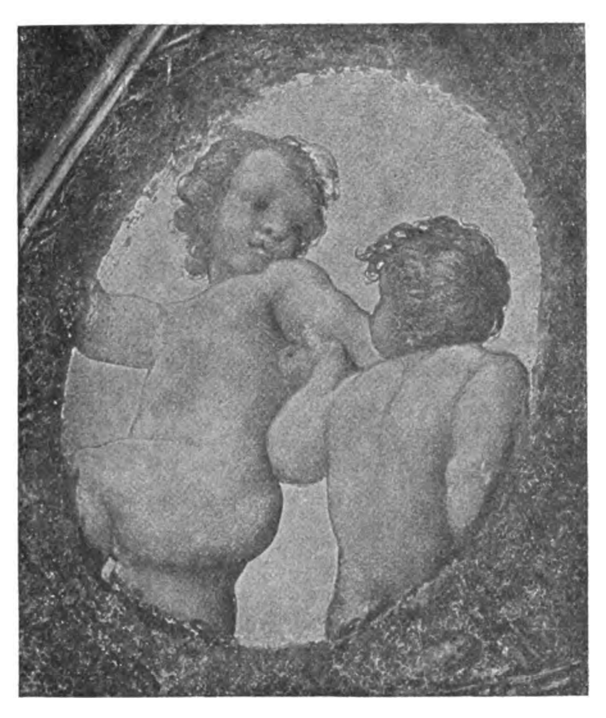
Sonst erfüllte ihn in den letzten Jahrzehnten die Architektur. Auf seine Wirksamkeit als Baumeister von St. Peter legte er das größte Gewicht, hier entfaltete er frei seine alte Kraft. Es ist, als ob seine Phantasie sich zuletzt am liebsten in dem Reiche der architektonischen Formen bewegt, als ob ihr nur das Bewegen großer Massen genügt habe. Außer dem Fortbau der Peterskirche beschäftigten ihn noch der Ausbau des von Antonio da Sangallo begonnenen Palastes Farnese (S. 203), die Regelung des Kapitolplatzes und die Umwandlung eines antiken Thermensaales in die Kirche S. Maria degli Angeli.

Als Michelangelo 1564 starb, an demselben Tage (18. Februar), an welchem der Prophet einer neuen Geistesrichtung und Weltanschauung, Galilei, geboren wurde, strahlte die römische, wie überhaupt die mittelitalienische Kunst schon längst nicht mehr in dem einstigen hellen Lichte. Namentlich die Malerei lieferte fast nur noch Proben großer Handfertigkeit, ließ aber die Kraft der Phantasie und den schönen Formensinn schmerzlich vermissen. Beinahe möchte man glauben, die Natur hätte sich, nachdem sie so viele große Künstler hervorgebracht hatte, erschöpft und ruhte eine Zeitlang aus. Jedenfalls machte sich in der Nähe Michelangelos die sinkende Kraft der Maler am meisten bemerklich.

4. Die Malerei des Cinquecento in Oberitalien. Correggio und Giulio Romano

Kunstschulen, welche sich nicht in der Mitte des Kulturstromes bewegen, zeigen eine verhältnismäßig ruhige, langsamere Entwickelung. Sie erreichen nur selten den Höhepunkt des Fortschritts, bestimmen nicht das Schicksal der nationalen Kunst; sie halten aber auf der anderen Seite auch den Verfall länger von sich ab. Die Malerei in Oberitalien erfreut sich bis tief in das 16. Jahrhundert hinein eines frischen, gesunden Lebens. Sie verdankt diese längere Lebensdauer der größeren Entfernung von den Hauptstätten der Kunst. Dadurch blieb sie dem drückenden Einflusse der vornehmen Meister entzogen und konnte ihre natürliche Richtung stetig ausbilden. Weiter aber erstarkten in ihr gerade die Elemente, welche die spätere Renaissancebildung beherrschten. Die kühnen Humanistenträume waren verflogen, der ideale Aufschwung, welcher eine Erneuerung der geistigen Welt erhoffte, ermattete. Blieb aber auch das Ziel einer harmonischen, allumfassenden Vereinigung menschlicher Kräfte und Fertigkeiten unerreicht, so retteten sich doch die Künstler, denen das beste Erbe der Renaissancebildung zufiel, die Freude, wenn auch nicht an einem harmonischen Dasein, so doch wenigstens an schönen Lebensformen. Ein vornehmer Genußsinn zeichnet daher das jüngere Geschlecht aus und macht es zum Lehrer und Vorbilde der Völker Europas. Hier nun griff die oberitalienische Malerei ein, welche der fröhlichen Fülle des Lebens, dem malerischen Scheine, der schönen Natur ihre besondere Aufmerksamkeit zuwandte.



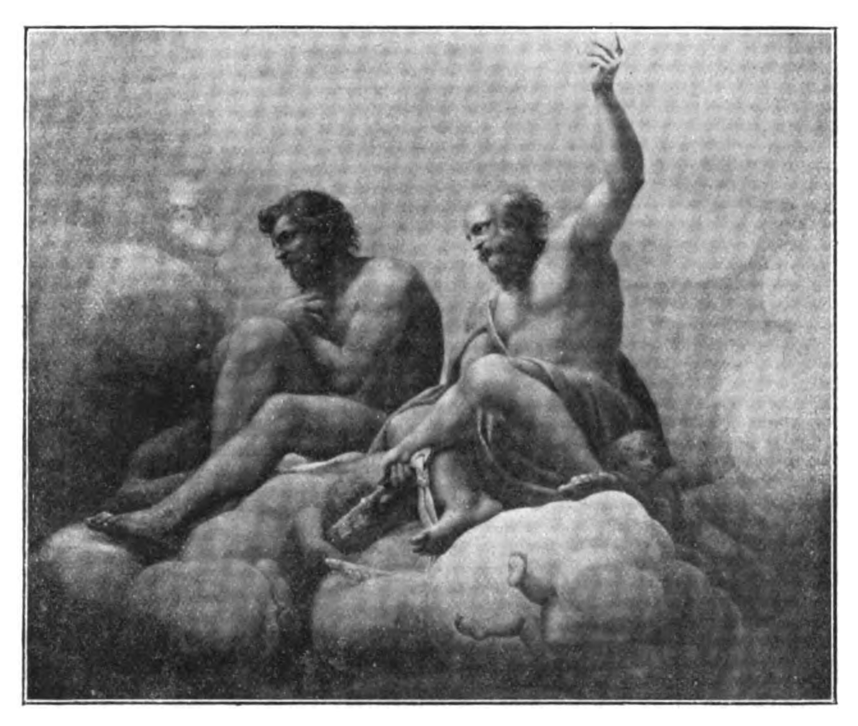


296. Correggio. Spielende Putten. Parma, S. Paolo

Unter den Lokalschulen diesseits der Apenninen verdient die Schule von Ferrara eine besondere Erwähnung. Sie vermittelt zwischen Rom und Oberitalien, doch behält die ursprüngliche heimische Richtung das Übergewicht. Am stärksten zeigt sich Benvenuto (Tisi da) Garofalo (1481—1559) in seinen zahlreichen Altarbildern von Raffael berührt. Er strebt eine größere Idealität an als seine Genossen, kommt aber dadurch leichter in die Gefahr einer gewissen ausdruckslosen Leere. Nicht leicht von ihm zu unterscheiden, aber eine ungleich männlichere Persönlichkeit ist Gio. Battista Benvenuti, genannt Ortolano (nachgewiesen bis 1528), von dem die römischen Sammlungen einiges besitzen, worunter die Beweinung Christi in der Galerie Borghese durch den Ernst der Gestalten und schöne Farbengebung hervorragt. Die weit zerstreuten, überwiegend kleinen Bilder von Lodovico Mazzolino (1478—1528) besitzen einen bestechenden Schmelz der Oberfläche, der nicht selten an französische Emaillen denken läßt. Alle ferraresischen Meister des 16. Jahrhunderts läßt an künstlerischer Bedeutung Dosso Dossi (eigentlich Giovanni de Luteri, † 1542) weit hinter sich. Aber auch bei ihm siegt die eigentümliche ferraresische Richtung, besonders in der Färbung, über einzelne äußere Einflüsse, welche er namentlich von den Venezianern erfahren hat; hat er doch zu Tizian in persönlichen Beziehungen gestanden. Dazu kommt noch eine persönliche Vorliebe für reiche landschaftliche Hintergründe, die selbst bei Altarbildern, wie in der Vision der überaus kräftig charakterisierten Kirchenväter in Dresden, sich geltend macht: als Landschaftsmaler darf man ihn einen der Bahnbrecher in Italien nennen, und speziell für die Schönheit dichter Baumgruppen hat er mit zuerst den künstlerischen Ausdruck gefunden. Dazu aber ist ihm ein phantastischer Zug eigen, den man gern als »romantisch« wird ansprechen mögen; war er doch Landsmann und Zeitgenosse Ariosts. Von dieser am stärksten nachwirkenden Seite seines Wesens wird die »Circe« der Galerie Borghese — in Wirklichkeit die Fee Melissa aus dem »Rasenden Roland« — immer den schönsten Begriff geben, aber auch in Darstellungen heiliger Gegenstände macht sie sich bemerkbar (heil. Familie, Hamptoncourt). In seinen nicht zahlreichen Bildnissen kommt er wenigstens an Schönheit seiner starken Farben den besten Venezianern nahe (einiges in der Galerie in Modena).

Immerhin hat nur ein Meister aus den Schulen der Emilia (Bologna, Modena, Ferrara) eine über Italien weit hinausgreifende historische Bedeutung gewonnen: Correggio.

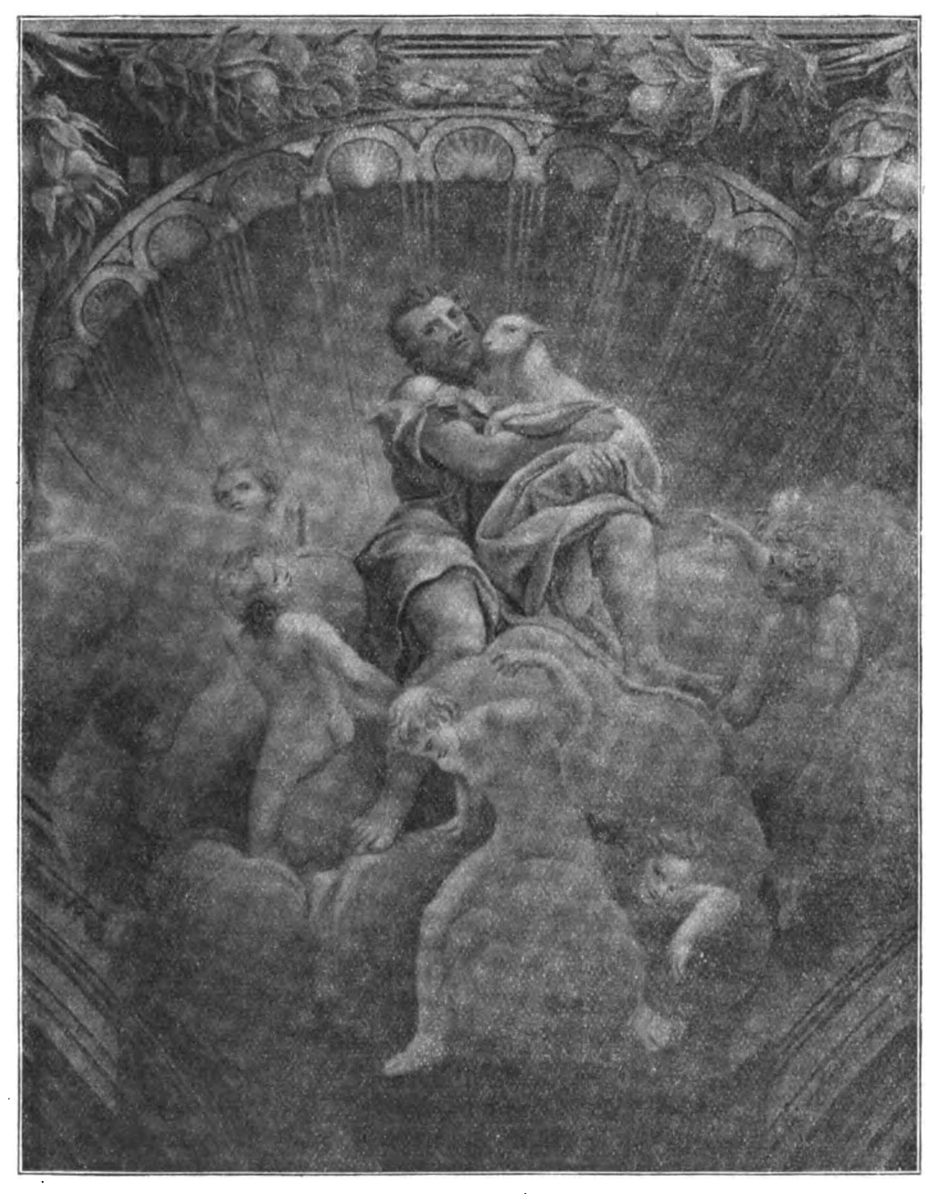
Correggio. Ohne Ahnen steht Antonio Allegri aus Correggio da, gemeinhin kurzweg Correggio genannt (um 1490 oder 1494—1534). Ebenso gering wie unsere Kunde von seinem äußeren Leben — daher die mannigfachen Legenden, die nachmals um ihn gesponnen



297. Correggio. Petrus und Paulus
Aus den Freskomalereien in der Kuppel von S. Giovanni in Parma
(Nach der Kopie von Paolo Toschi in der Pinakothek zu Parma)

wurden — ist auch unsere Kenntnis seiner künstlerischen Entwicklung, aber die Prüfung seiner Jugendbilder hat mit voller Sicherheit ergeben, daß er aus der Schule der Ferraresen hervorgegangen ist. Sodann übten Mantegnas Bilder auf Correggio in seiner Jugend Einfluß; ein oft bestrittener, aber endlich erwiesener Aufenthalt in Rom 1518 brachte ihn mit den großen Schöpfungen Michelangelos und Raffaels und mit der Antike in Berührung und wandelte ihn wesentlich. Das Beste aber, seinen Stil, seine Auffassung und seine Technik, verdankt er doch seiner eigenen Natur. Mit feinster Empfindung ausgestattet, weiß er insbesondere die Zustände gesteigerter Sinnlichkeit und erhöhter Lebensfreude bis zur vollendeten Seligkeit zu schildern und findet dafür in dem Helldunkel den entsprechenden malerischen Ausdruck. Jubelnde Engel- und Heiligenchöre, deren innere freudige Erregtheit sich auch in der leidenschaftlichen Bewegung kundgibt, mythologische Darstellungen wie Jo, Danae, Gestalten überhaupt, welche von mächtigem Lebensgefühl durchströmt werden, gelingen ihm am besten.

Als Freskenmaler lernt man ihn nur in Parma kennen. In einem Gemach der Äbtissin des Nonnenklosters S. Paolo malte er seit 1519 über dem Kamin Diana auf Wolken fahrend und an der Decke in den Öffnungen einer Weinlaube zahlreiche mit Jagdgeräten bewaffnete Kinder, Gestalten von schalkhafter Anmut und einer Natürlichkeit, die wir später bei Correggio nicht immer mehr antreffen (Abb. 296). Gewaltig ist der erste Eindruck seiner Kuppelfresken in S. Giovanni und im Dome. Dort malte er (seit 1520) Christus, von den Aposteln (Abb. 297) umgeben, wie er in himmlischer Glorie dem Evangelisten Johannes erscheint, hier (bis nach 1530) die Himmelfahrt Mariä (Abb. 298). Wohl regt sich im kritischen Verstande der Zweifel, ob die höchste Vergeistigung der Gestalten im Ausdruck mit



298 Correggio. Aus den Freskomalereien in der Domkuppel von Parma

der materiellen Auffassung des Vorganges, der Untersicht, den Wolkenpolstern und dergleichen vereinbar sei. Aber dieser Künstler hat eine unvergleichliche Kenntnis der menschlichen Körperformen, er gibt sie in Stellungen und Bewegungen wieder, die er gar nicht an Modellen ausprobieren konnte, ganz aus seiner Vorstellungskraft. Und so siegt die Kunst des Malers, der es so wunderbar versteht, rauschende Empfindungen zu versinnlichen, und der für die Darstellung eines nahezu bacchantischen Taumels und Jubels die schönsten Farben bereithält. Daneben wird man dem herrlich in die Lünettenform komponierten Evangelisten Johannes in S. Giovanni Evangelista, tief inspiriert wie Raffaels reifste Heilige, und der Krönung Mariä in der Bibliothek in Parma, einem Fragment seines Freskos in der Tribuna derselben Kirche, Beachtung schenken.

Nicht sehr groß ist die Zahl seiner Ölbilder. Er malte mit höchster Sorgfalt und darum nicht schnell. Eine gewisse Zahl meist kleiner Hausandachtsbilder hat die neuere Forschung als seine Werke feststellen können; sie sind meist der älteren ferraresisch-modenesischen Kunst — sein angeblicher Lehrer, Francesco de' Bianchi-Ferrari, war Modenese — zugeschrieben gewesen. Ein offenes Auge wird auch hier schon dem späteren Correggio eigene Züge, die ihm angeborene Holdheit, auch den leisen Hang zu übersensitiver Gebärdensprache nicht verkennen. Das bedeutendste Stück unter diesen eigentlichen Jugendwerken ist die durch prächtige Landschaft ausgezeichnete Anbetung des Kindes, die vor kurzem aus der Galerie Crespi an die Mailänder Brera kam. Unter seinen stets anerkannten Altarbildern vertreten die Madonna mit dem Heiligen Franz von 1515 in Dresden (Tafel XX) und die nur wenig spätere Ruhe auf der Flucht in den Uffizien (Abb. 299) die frühere, die Madonna mit dem Heiligen Sebastian und die Geburt Christi, bei der das Licht vom Christkinde ausströmt, beide in Dresden, die spätere Zeit des Meisters, die Madonna mit dem Heiligen Georg ebendort seinen letzten Stil. Als er die Madonna mit dem Heiligen Franz an ein Kloster seines Heimatstädtchens ablieferte (1515), war er vielleicht erst so alt wie Raffael, als er das Sposalizio vollendete. Und Correggios Madonna bedeutet als Leistung und als Voraussage für die Zukunft unendlich viel mehr: die Ferraresen, Mantegna, sogar Leonardo — das alles liegt hier zusammengefaßt vor und weist auf eine neue Entwickelung hin. Außer diesen Werken werden die Madonna mit dem h. Hieronymus (»Der Tag«) in der Galerie zu Parma (Abb. 300), die Madonna della Scodella ebendort und die Vermählung der h. Katharina im Louvre am höchsten geschätzt. Der »Tag«, so genannt im Gegensatz zu der Dresdner »Nacht«, die wenig später abgeliefert (1530) und in den Farben nicht rein erhalten ist, strahlt noch in fast ursprünglicher Schönheit und ist in diesem Zustande der Erhaltung und mit zwei für den Meister erschöpfend charakteristischen Figuren (Hieronymus und Magdalena) unter den großen Kirchentafeln Correggios die am meisten imponierende. Sie gibt aber auch das Idealmaß dessen, was mit dem allzu flüssigen Stil der Hochblüte noch zu erreichen war. Es ist, trotz dem hohen Format und der Bestimmung für den Platz über einem Kirchenaltar, »heiliges Genre«: der Figuren sind mehr geworden und das Idyllische in der Stimmung der kleinen Bilder ist weggefallen.



299. Correggio. Ruhe auf der Flucht nach Ägypten
Florenz, Uffizien

In seinen späteren Jahren wandte sich Correggio auch mythologischen Gegenständen zu, die, so wie er sie auffaßte, ohne alle gelehrten Voraussetzungen, für seine Zeichnung und



300. Correggio. Der Tag. Parma, Pinakothek

seine Farben wohl die dankbarsten Aufgaben gewesen sind, und brachte es damit zu einer Beliebtheit, die an Tizian heranreichte. Die Vermittelung der Aufträge übernahm der Hof zu Mantua, der die Gattung liebte, Isabella und ihr Sohn Federigo. Dieser, von Karl V. 1530 zum Herzog erhoben, ließ für seinen Gönner bald darauf die schönsten unter dieser Bilderklasse malen: die Jo in Wien, die Danae in der Galerie Borghese und die Leda mit ihren Gefährtinnen in Berlin, einem trotz einiger Zerstörung (Ledas Kopf von dem Berliner Maler Schlesinger neu gemalt) immer noch herrlichen Bilde. Die Kunst seines vollendeten Helldunkels, die zauberhafte Anmut, mit der die weibliche Form darin behandelt ist, und die der Kraft nicht entbehrende Zartheit, die verborgenste Regungen darzustellen vermag, geben diesen Mythologien Correggios eine Stellung ganz für sich.

Correggios Nachruhm hat erst spät eingesetzt, obschon bereits Vasari seiner Bedeutung gerecht zu werden versucht. Aber die große Wirkung seiner Kunst beginnt erst, seit Annibale Carracci, durch seinen Vetter Lodovico auf die Werke in Parma aufmerksam gemacht, sich zum begeisterten Herold seines Ruhmes macht (um 1580). Seither gehört die Bewunderung für Correggio, die Nachahmung seiner »grazia« zu den Dogmen aller Kunsttheorien Italiens. Die französische Kunstkritik schließt sich begeistert an. So hat Correggio auf die italienische Malerei des 17. Jahrhunderts den größten Einfluß geübt, und noch das 18. Jahrhundert (Rokoko) huldigte ihm.

Eine eigentliche Schule hat Correggio nicht gehabt und konnte sie bei der durchaus subjektiven Kunst, die er ausgebildet, nicht haben. Unter denen, die sich unmittelbar an ihm inspirierten, steht Parmeggianino (Francesco Mazzola, 1503—40) weitaus voran. Auch ein längerer Aufenthalt in Rom machte ihn seinem großen Vorbild nicht abspenstig. Seine Altarbilder — in Bologna, Florenz, Pal. Pitti und Dresden — wirken durch die übertriebene Länge der Figuren und die süßliche Farbengebung reichlich manieriert, aber vermögen durch einzelne holdselige Züge zu bestechen. Seine prachtvollen Zeichnungen

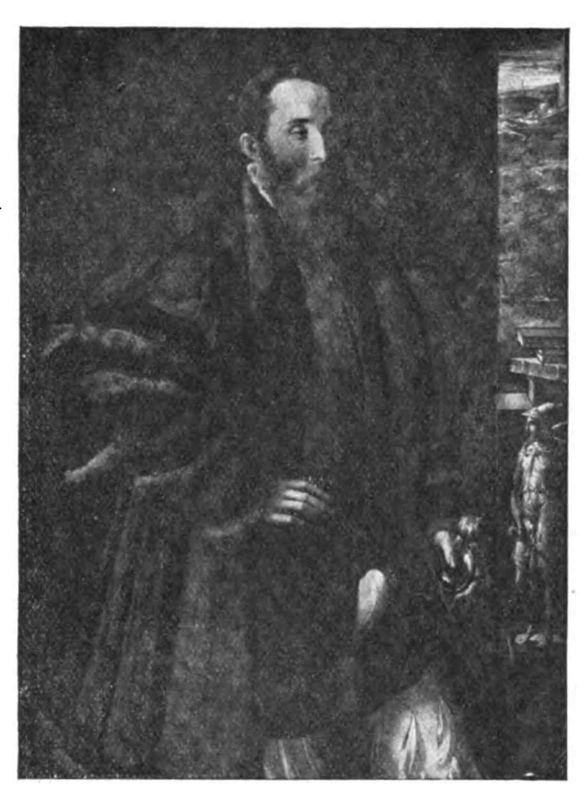
(Abb. 301), noch lange nicht nach Gebühr eingeschätzt, lassen am ehesten verstehen, warum man ihn später, besonders in Frankreich, so sehr bewunderte. Seine geistvollen Radierungen haben auf die späteren Venezianer starken Eindruck gemacht. Seine Bildnisse — einige der schönsten in der Galerie in Neapel — wird man zu denen rechnen müssen, in welchen die vornehme Haltung, die das Ideal der Zeit war, ihren glücklichsten künstlerischen Ausdruck gefunden hat (Abb. 302).



301. Parmeggianino. Pinselzeichnung zur Steccata in Parma
Louvre

Giulio Romano. Eine ähnlich starke Nachwirkung auf die spätere Kunst übten die Werke des Giulio Romano aus. Von dem Markgrafen Federigo II. Gonzaga 1524 nach Mantua gerufen, brachte er hier die zweite Hälfte seines Lebens (bis 1546) zu. Der Schüler Raffaels ist nur noch in wenigen Zügen kenntlich; am ehesten noch klingt seine römische Herkunft in der Disposition des »Psychezimmers« und der Hauptdarstellung darin, dem »Götterfest«, nach. Eine gröbere Zeichnung, eine derbere Auffassung und eine mehr äußerliche Wiedergabe der Antike unterscheiden seine Mantuaner Werke von seinen früheren Schöpfungen. Wirkungsvoll aber bleiben sie durch die sinnliche Lebensglut, welche ihnen entströmt, die Kühnheit der Komposition und die dekorative Pracht der Farbe. In einem Zimmer — Sala dei Cavalli — des von ihm selbst erbauten Palazzo del Tè (S. 208) malte Giulio Romano sechs Rassepferde des Schloßherrn in völlig moderner Porträtmäßigkeit, in den folgenden allerlei Mythologisches, darunter auch die Geschichte der Psyche, zum Teil mit landschaftlichen Hintergründen, in dem letzten mit völliger Verachtung aller architektonischen Gliederung den riesigen Gigantensturz (Abb. 303), mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk, auf gewöhnlichste Augentäuschung berechnet. Auch das Residenzschloß in der Stadt enthält noch halbzerstörte Freskobilder von ihm mit Szenen aus dem trojanischen Kriege, die einstmals einen großen Eindruck gemacht haben müssen.

Von Giulio Romano gingen zwei Künstler aus, deren historische Bedeutung in der Vermittlerrolle besteht, die sie zu Trägern der Renaissancebewegung im Norden gemacht hat: Francesco Primaticcio aus Bologna (1504—70) und Niccolò dell' Abate aus Modena (1512—71). Ihnen fiel die Aufgabe zu, die von Rosso begonnenen Dekorationen im Schloß zu Fontainebleau fortzuführen. Sie haben zu der Ausbildung des manieristischen Stils, der der »Schule von Fontainebleau« eigen ist, wesentlich beigetragen.



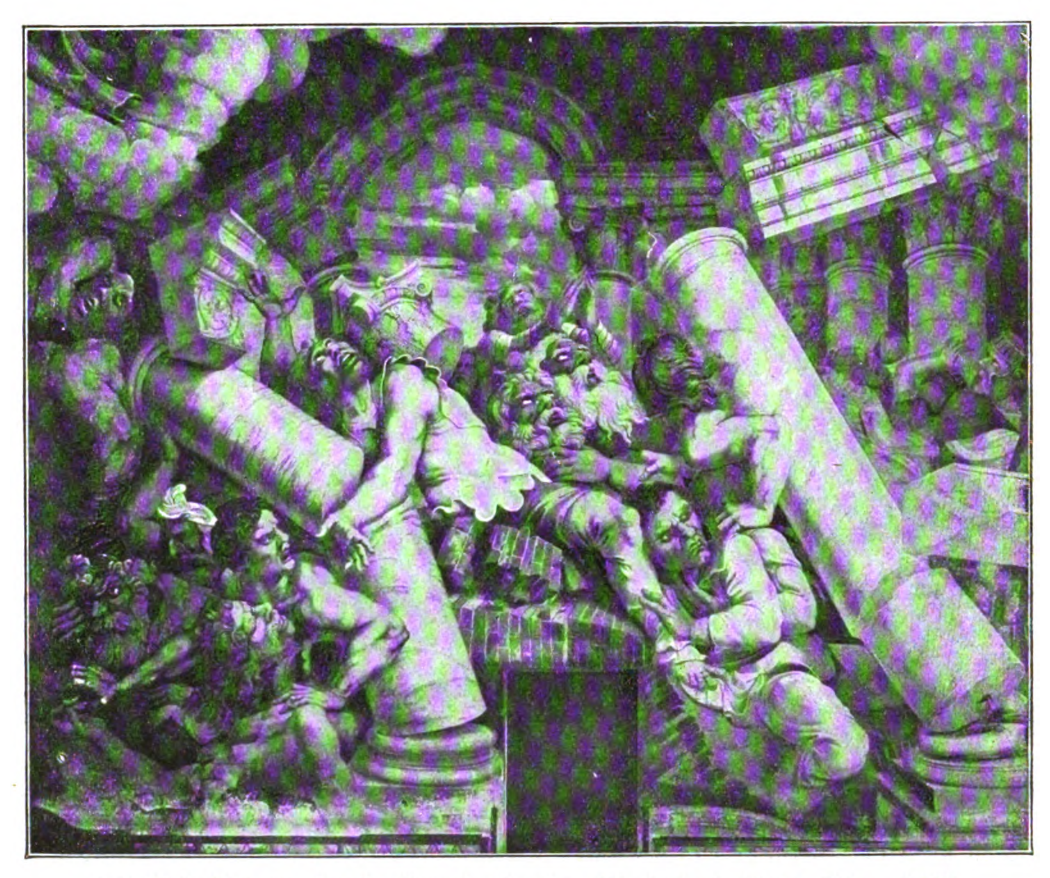
302. Parmeggianino. Bildnis des Conte di San Secondo
Madrid, Prado

5. Die Hochblüte der venezianischen Malerei

Die Renaissancebildung in Italien hatte ihre Entwickelung vollendet. Die Hoffnung, den Kern des Lebens neu zu gestalten, wie die Humanisten kühn träumten, zerschellte an den wirklichen Weltmächten. Das ideale Ziel, soweit es den Lebensinhalt betraf, unerreicht geblieben, verschob sich. Es galt, der äußeren formalen Bildung eine vollkommene Gestalt zu verleihen, den Lebensgenuß reich und schön, in seiner Art harmonisch auszustatten. Je schlimmer die öffentlichen Zustände in Italien beschaffen waren, desto höher stieg der Wert eines glänzenden privaten Daseins. Der schöne Schein desselben mußte für die verlorenen Güter Ersatz geben. Worin der Staatsmann und der Volksfreund die Spuren des nationalen Niederganges erblickten, das behielt doch, dank der Zurüstung der älteren Renaissancekultur, noch einen idealen Schimmer und blieb für weitere Kreise immer begehrenswert. Die künstlerische Verklärung des privaten Lebensgenusses ist die letzte Frucht der italienischen Renaissance. Hier griff nun Venedig entscheidend ein. In Venedig war der Boden gerade für diese Art künstlerischen Strebens seit langem trefflich vorbereitet, hier allein konnte dieses Streben zu voller Reife gelangen. Venedig wurde der letzte große Schauplatz der Renaissancekunst. Die Helden aber dieses die Sinne bezaubernden Kunstspieles sind Giorgione, Palma und vor allem Tizian.

Giorgione. Giorgione wurde um 1478 in der heiteren Trevisaner Mark zu Castelfranco geboren. Erst wesentlich später, bei Ridolfi (1648), taucht die Legende auf, daß er als illegitimer Sproß der vornehmen Familie Barbarelli zur Welt gekommen sei. Die Zeitgenossen nannten ihn stets nur Giorgio oder Giorgione da Castelfranco. Dunkel bleibt sein kurzer äußerer Lebenslauf — er starb in jungen Jahren 1510 —, geheimnisvoll seine künstlerische Natur. Doch gilt dies nur von den Gegenständen der Schilderung. Die Stimmung und die Empfindungsweise, aus welcher seine in tiefe Farbenglut getauchten Gemälde hervorgehen, liegen offen zu Tage. Seine hohe musikalische Begabung und sein Liebesglück haben schon die älteren Biographen erwähnt, den poetischen Zug in seiner Persönlichkeit gepriesen.

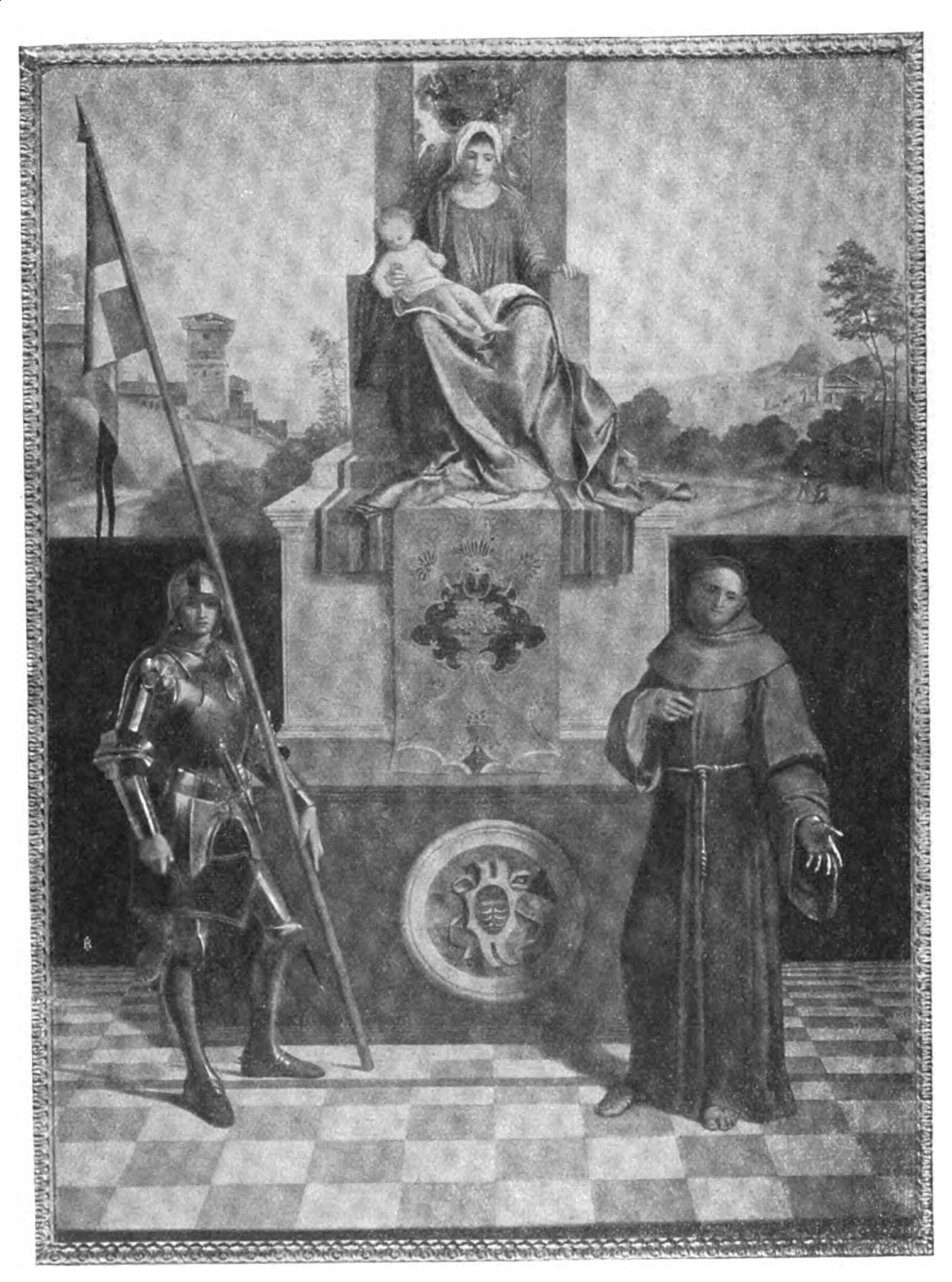
Den Widerschein eines reichen inneren Lebens entdecken wir in seinen Werken. Darauf zwar ist nicht das Hauptgewicht zu legen, daß er musikalische Unterhaltungen, sogenannte Konzerte (Pittigalerie) gemalt haben soll. Mehr bedeutet die verhaltene Leidenschaft, die aus seinen Gestalten spricht; dann das Heranziehen der landschaftlichen Hintergründe zur Charakteristik der Stimmung der handelnden Personen und der Verzicht auf geräuschvolle



303. Giulio Romano. Aus dem Sturz der Giganten. Wandmalerei. Mantua, Palazzo del Tè

Aktionen, so daß die Aufmerksamkeit des Beschauers ausschließlich auf die inneren Seelenvorgänge gerichtet wird. Das Kolorit tritt bei Giorgione nicht erst nachträglich hinzu, um die Zeichnung zu beleben; seine Bilder erscheinen vielmehr von Anfang an farbig gedacht. Künstler, welche in der Nähe Michelangelos ihre Schulung empfangen hatten, wie Vasari, mochten bedenklich den Kopf darüber schütteln, daß er auf Zeichenskizzen verzichtete, die Naturstudien unmittelbar auf die Tafel in Farben übertrug. Gerade dadurch bekamen seine Gemälde die zwingende Naturwahrheit, welche uns unwiderstehlich packt, trotzdem daß oder vielleicht auch weil sie die subjektiven Empfindungen des Künstlers so stark ausprägen.

Überaus zahlreich sind die Bilder, welche früher dem Giorgione zugeschrieben wurden; überaus gering ist die Zahl der vollkommen sichergestellten und allgemein anerkannten Werke, auf welchen sich das Urteil über die Bedeutung des Meisters aufbauen kann. Sehr zu beklagen bleibt der Verlust der dekorativen Fresken, mit welchen er in seiner Jugend die Fassaden venezianischer Paläste bedeckte. Die Darstellungen, mit denen er die Hauptfassade des Kaufhauses der Deutschen geziert hatte, galten lange als eine Hauptsehenswürdigkeit der Stadt. Gerade diese würden den besten Schlüssel zum Verständnis seiner Phantasierichtung geboten haben. In der Hauptkirche seiner Vaterstadt hängt heute noch eine Altartafel seiner früheren Zeit, die thronende Madonna mit den Heiligen Liberale und Franciscus (Abb. 304). In der allgemeinen Anordnung hält er sich an Bellinis Vorbild. In der malerischen Behandlung, wie er von unten nach oben die Helligkeit steigert, unten



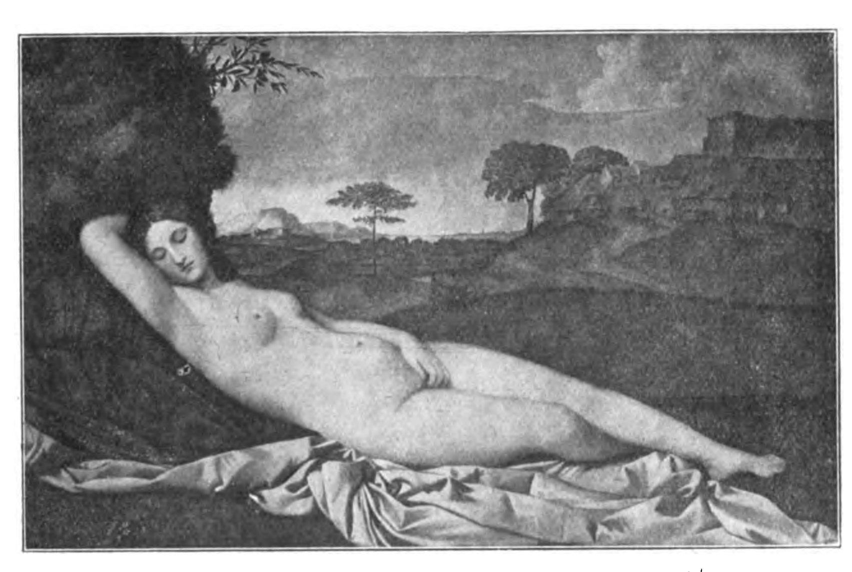
304. Giorgione. Thronende Madonna mit Heiligen. Castelfranco, S. Liberale

Dämmerung, oben Sonnenlicht herrschen läßt, und wie er die Nebenfiguren in der Färbung der Madonna unterordnet, in der duftigen Fernsicht, in dem Kopftypus der Madonna, in dem Feuer, das aus dem Antlitz des ritterlichen Liberale spricht, offenbart sich die tief und reich geartete Natur Giorgiones schon deutlich. Sollen wir bei der sogenannten Familie Giorgiones in der Gallerie Giovanelli in Venedig (Abb. 305) an einen novellistischen Vorgang, an ein in Farben übertragenes Liebesgedicht denken? Neuerdings hat man es aus der griechischen



305. Giorgione. Die Familie des Giorgione. Venedig, Galerie Giovanelli

Heldensage erklärt. Die Zeitgenossen beschrieben es als eine stürmische Landschaft mit der Zigeunerin und dem Soldaten. Und wie sollen wir die »Drei Philosophen« in der Wiener Galerie deuten? Ein neuerer Erklärungsversuch nimmt an, daß hier eine Szene aus Virgils Äneis (Äneas bei Evander) dargestellt sei; aber auch ohne sichere Deutung machen solche Phantasiestücke gleich Märchen einen großen Eindruck und lassen die vollendete malerische Kunst Giorgiones in hellstem Lichte erscheinen. Durchsichtig ist der Inhalt eines anderen Bildes, das neuerdings als ein frühzeitig berühmtes Werk Giorgiones wiedererkannt worden ist, der Schlummernden Venus mit dem von Tizian hinzugefügten (bei der Restaurierung abgekratzten) Kupido zu ihren Füßen (in Dresden; Abb. 306). Tizian vollendete auch, wahrscheinlich nach des Freundes Tode, die Landschaft; sie stimmt ganz überein mit der auf Tizians »Noli me tangere« in London. Aus diesem Gemälde erraten wir die Richtung, in welcher sich Giorgiones Phantasie mit Vorliebe bewegte. Man kann ihm das »Concert champêtre« des Louvre anreihen, in dem Lebensfreude, Musik und Natur zu einer herrlichen Einheit verschmolzen sind. Wie er auch die Bildniskunst durch gesteigerte Innerlichkeit zu bereichern gewußt hat, davon geben einen stärkeren Begriff als seine eigenen Porträts, von denen nur dasjenige eines Jünglings in Berlin allseitig anerkannt ist (sein leidenschaft-



306 Giorgione. Schlafende Venus. Dresden

liches Selbstporträt ist jetzt in einigen Wiederholungen — Braunschweig, Budapest — nachgewiesen) die unter seiner unmittelbaren Einwirkung gemalten Jugendbildnisse Tizians.

Der Einfluß Giorgiones auf seine Kunstgenossen kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Dafür spricht die große Zahl der ihm ehemals zugeschriebenen Bilder. An eine absichtliche Fälschung darf man aber in solchen Fällen nicht immer denken. Der Irrtum wäre nicht so leicht begangen worden, wenn nicht in der Tat in vielen venezianischen Bildern die von Giorgione angeregte Richtung nachklänge.

Weltberühmt ist das Konzert des Palazzo Pitti, mit der ganz durchgeistigten Erscheinung des am Klavier sitzenden hageren Mönches, worauf heute beinahe allein die Wirkung des in Farbe und Zeichnung arg zerstörten Bildes beruht. Giorgione wird erst bei Ridolfi (1648) genannt. In neuerer Zeit hat man an Tizian gedacht, mit dessen frühem »homme au gant« im Louvre dieser Augustinermönch in der Tat Verwandtschaft hat. Manche Bilder Tizians aus der Zeit, ehe er der große Dramatiker wurde, haben ja ebenfalls die verschwiegene Haltung und die Stimmung Giorgiones. Am ehesten wird auch hier an eine gemeinsame Arbeit der beiden Altersgenossen zu denken sein.

Palma, Sebastiano und Lotto. Die venezianische Kunst verdankt Giorgione eine folgenreiche Erweiterung ihres Gedankenkreises. Die Malerei durfte jetzt wagen, in die geheimnisvollen Tiefen der menschlichen Empfindung einzudringen, das süße Liebesspiel in vollendeter Wahrheit zu verkörpern, Novellen in Farben zu dichten. Er hatte dem Kolorit eine leidenschaftliche Beredsamkeit eingehaucht und der Landschaft eine bis dahin erst geahnte Ausdruckskraft verliehen. In anderer Weise half Jacopo Palma, gewöhnlich (mit Rücksicht auf seinen gleichnamigen Großneffen) Palma il Vecchio genannt, ein Bergamaske (um 1480—1528), das venezianische Kunstideal aufbauen. Enger begrenzt in der Phantasie, nicht durch Reichtum der Komposition oder poetischen Schwung glänzend, hat Palma doch kaum seinesgleichen, wo es sich um die Wiedergabe einfach schöner Frauenbilder handelt. Einer glücklichen Eingebung verdanken wir die Bezeichnung solcher Darstellungen als »Existenzbilder«. Palma hat auch zahlreiche Altargemälde geschaffen und in einem »Sündenfall« in Braunschweig zwei Aktfiguren mit träumerisch ernsten Köpfen in

bedeutender Haltung vor eine Boskettwand gestellt, an Dürers Adam und Eva erinnernd. Den größten Wert haben aber doch die unter dem Gürtel abgeschnittenen Halbfigurenbilder schöner Frauen, welche keine Leidenschaft wecken, kaum eine bestimmte Empfindung oder eine schärfere Individualität offenbaren, sondern nur durch ihre Reize erfreuen sollen. Sie führen uns einen üppig blühenden Frauentypus vor von mächtigen Formen, mit reichem, goldigem Haare, dunklen Augen und zarter, warmer Hautfarbe in glänzendem Putze. Keine Handlung, keine lebhaftere Bewegung reißt sie aus dem elementaren Lebensgenusse. Wie sie so lässig ruhen, mit den weißen, vollen Händen den Fächer halten, die Haarflechten zurückstreifen oder auch die Hände unbewegt im Schoße liegen haben, drücken sie das einfach schöne Dasein vollendet aus. Meist verkörpert Palma sein Ideal in Einzelporträts, soweit bei der mangelnden Individualität von Bildnissen gesprochen werden kann, wie in der »Violante« mit dem Veilchenstrauß vor der Brust (Abb. 307) in der Wiener Galerie, die an solchen Bildern einen erstaunlichen Reichtum bewahrt, manchmal läßt er es in einer reicheren Gruppe voll ausklingen, wie in den sogenannten Drei Schwestern in Dresden. Er überträgt es selbst auf Heiligengestalten, wie auf die Barbara in S. Maria Formosa (Abb. 308), eine der am meisten gepriesenen Schöpfungen des Meisters, die das glänzende Mittelstück eines mehrteiligen Altars bildet, und kehrt zu ihm auch in Madonnenschilderungen zurück. Auch hier hat er durch die künstlerische Ausgestaltung des schon von Bellini gemalten Hausandachtsbildes zur »Santa Conversazione«, die er gern in ganzen Figuren, von reicher Landschaft umgeben, malt, vorbildlich gewirkt. Das schönste Bild dieses Genres besitzt die Akademie in Venedig.



307. Palma Vecchio. Weibliches Bildnis (Violante). Wien

Dem Kreise Giorgiones stand in seinen Jugendjahren Sebastiano Luciani, der später in Rom nach seinem Amt am päpstlichen Hof den Beinamen del Piombo annahm, aus Venedig (um 1485—1547) noch näher als Palma, welcher in Form und Farbe sich selbständiger hält. Sebastiano wäre vielleicht der reichste Erbe Giorgiones geworden, wenn ihn das Schicksal nicht 1511 von Venedig weg nach Rom verpflanzt hätte, wo er sich nur allzusehr von Michelangelo fesseln ließ (S. 308). Die Zahl seiner in venezianischer Weise



308. Palma Vecchio. Die h. Barbara
Venedig, S. Maria Formosa

gemalten Bilder ist gering. Den Ausgangspunkt bildet das (nach guter Überlieferung von Giorgione begonnene) Altarblatt in S. Giovanni Crisostomo zu Venedig, welches den Heiligen Chrysostomus, umgeben von männlichen und weiblichen Heiligen, darstellt (Tafel XXI). Die Übereinstimmung des Frauentypus hier mit dem prächtigen weiblichen Porträt in der Tribuna zu Florenz, früher als Raffaels Geliebte (Fornarina) bezeichnet und für ein Werk Raffaels ausgegeben, zwingt uns, auch dieses Gemälde und ebenso die Heilige Dorothea in Berlin, die von den Reflexen der über weiter Landschaft ruhenden Abendröte angestrahlt ist, auf Sebastiano zurückzuführen. Die überaus feine und naturwahre Wiedergabe des Pelzwerkes auf beiden Bildern ist ein besonderer Vorzug Sebastianos. Ein drittes dieser noch ganz venezianisch aufgefaßten, aber schon in Rom entstandenen Werke ist der einst als Raffael in der Galerie Sciarra gefeierte Violinspieler (jetzt Sammlung Rothschild, Paris).

Der Einfluß Michelangelos, dem er sich bald genug ergab, war ihm nicht unbedingt zuträglich. Freilich gewann er eine neue Größe der Form, ohne zunächst die Pracht der Farbe einzubüßen. Die schon genannte »Auferweckung des Lazarus« (London) ist noch reich an Gestalten, die nur ein Venezianer hätte malen können, und wie herrlich ist hier der landschaftliche Hintergrund. Die einfach große »Pietà«, bei der gleichfalls eine unmittelbare Mitwirkung Michelangelos angenommen wird (Museum in Viterbo), hat er vor eine weite Mondscheinlandschaft gestellt. Bedenklich wird es, wenn er in schwierigen Bewegungsmotiven mit dem großen Vorbild wetteifern will, wie schon in dem Martyrium der h. Agathe im Palazzo Pitti und, stärker, in der h. Familie in London; doch vermag ihm selbst dann noch Bedeutendes zu gelingen (Propheten in S. Pietro in Montorio, Rom). Eine mäßig aktive Natur, hat er in späterer Zeit sich wenig angestrengt, fast nur dem Bildnis sein großes Können gewidmet. Hier ist ihm dann freilich mehr als ein vollkommenes Werk gelungen. Bildnisse, wie der (bartlose) Clemens VII. in Neapel (Abb. 309), der Kardinal Pole in Petersburg oder der noch ganz raffaelische Antonio del Monte (jetzt Galerie in Dublin?) wird man immer zu den schönsten Zeugnissen des großen römischen Stils rechnen. Seine Frauenbildnisse (einiges in England) geben den genannten an bedeutender Haltung wenig nach. In

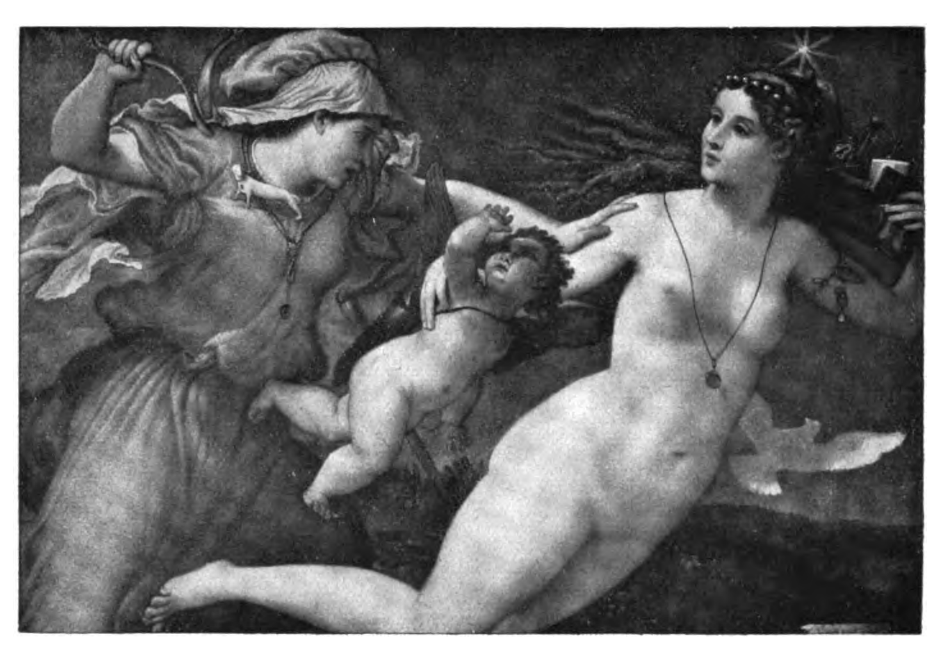
Sebastianos späterer Zeit erinnern nur noch einzelne Porträts (Andrea Doria in der Galerie Doria zu Rom) durch die scharfe, lebendige Auffassung an seine venezianische Schulzeit. Die Pracht der Farbe ist verloren gegangen.

Ein Altersgenosse Sebastianos, Giorgiones und Palmas war Lorenzo Lotto aus Venedig (um 1480—1556), welcher vielfach außerhalb Venedigs, namentlich in Bergamo und in den Marken, tätig war. Er steht unter dem wechselnden Einfluß von Alvise Vivarini, Giovanni Bellini und Giorgione, erinnert in einigen frühen Bildern sogar an den in Venedig einige Zeit tätigen Dürer, in andern wieder an Leonardo und kommt in seinen späteren Bildern oft Correggio merkwürdig nahe. Diese sehr verschiedenartigen Einflüsse, denen er sich nur allzu bereitwillig hingab, lassen Lottos Bild recht wechselvoll erscheinen. Unter den Venezianern seiner Zeit ist er der ungleichmäßigste. Neben wahrhaft glänzenden Leistungen sieht man erschreckend Schwaches, eines bedeutenden Malers geradezu Unwürdiges von ihm. Seine Altarbilder, deren mehrere Kirchen in Bergamo besonders bedeutende besitzen, aber auch in Venedig finden sich einige ausgezeichnete, überraschen durch die Geschicklichkeit in der Anordnung der oft zahlreichen Heiligen und eine Lichtführung, die sich geistvoll des Helldunkels bedient. Für die Landschaft hat auch er tiefes Verständnis, trotzdem er sie nicht immer anwendet; aber es gibt Bilder dieser Art von ihm, die einen geradezu Altdorferschen Reiz haben (kleiner h. Hieronymus, Paris). Das Beste in seiner künstlerischen Nachlassenschaft werden stets seine Porträts bilden (einige besonders herrliche in der Brera, auch London und Berlin bieten schöne Proben); sie wirken weniger durch die große Haltung, als durch die Betonung des Innenlebens, das er durch einen gesteigerten Ausdruck des Auges oder durch manchmal pathetische Gebärdensprache sichtbar zu machen versteht. Sein Kolorit besticht oft durch einen einschmeichelnden silbrigen Ton; bei dem stimmungsvollen Bild des »Triumphs der Keuchheit« (Rom, Gal. Rospigliosi; Abb. 310) wirkt der nackte Frauenleib wie vom Mondenlicht getroffenes Metall. Übrigens hat Lotto, darin von seinen Zeitgenossen verschieden, nur selten Derartiges gemalt; aber seine Heiligenlegenden wandelt er gern ins Novellistische. Übte auch Lotto auf das Schicksal der venezianischen Kunst keinen nennenswerten Einfluß — dazu war seine Persönlichkeit nicht abgeschlossen genug —, so muß er doch zu den besten Malern gerechnet werden, die mit dem Beginn des Jahrhunderts ihre Laufbahn begannen. Ihr Glanz wurde freilich durch Tizians siegreiches Auftreten bald verdunkelt.



309. Sebastiano del Piombo. Bildnis Papst Clemens' VII. Neapel, Galerie

Tizian. Tiziano Vecelli aus Pieve di Cadore wurde nach seiner eigenen Altersangabe an Philipp II. von Spanien 1476 oder 1477 geboren, womit Borghini (1584) und



310. Lorenzo Lotto. Allegorie der Keuschheit. Rom, Galerie Rospigliosi

Ridolfi (1648) übereinstimmen. Dagegen führen die Angaben von Vasari und Lodovico Dolce (1557) auf 1489 oder 1490, was man neuerlich mit Gründen verteidigt hat. Wir glauben, an der älteren Annahme, derzufolge Tizian nahezu hundert Jahre alt geworden ist, festhalten zu müssen.

Er sah in seiner Jugend Giovanni Bellini herrschen, wetteiferte mit Giorgione und Palma und erlebte noch die Zeiten der Paolo Veronese, Tintoretto und Bassano. Einige Jahre vor Raffael geboren, starb er, als in Mittelitalien der schlimmste Manierismus wucherte und in Rom und Florenz die Kunst sich kaum noch ihrer großen Vorfahren erinnerte. Die Wandlungen beinahe eines vollen Jahrhunderts gingen an ihm vorüber. Seine eigene Natur wurde von ihnen nicht berührt; kaum daß sich in seinen letzten Werken die Spuren des Greisenalters bemerken lassen.

Über seine Jugendentwickelung sind wir nur dürftig unterrichtet. Als sein erster Lehrer wird ein Mosaikmaler genannt. Auf ein nahes Verhältnis zu Palma deutet die Benutzung gleicher Modelle in einzelnen Werken seiner früheren Zeit; zu Giorgione stand er nachweisbar in persönlichen Beziehungen. Dieser hatte Tizian neben sich, als er 1507 die Außenwände des Deutschen Kaufhauses mit Fresken zu schmücken unternahm. Giorgione übte auch auf den künstlerischen Sinn Tizians den größten Einfluß.

Wir gehen schwerlich fehl, wenn wir in dem Entwickelungsgange Tizians keine raschen Sprünge, keine überraschende Frühreife annehmen. Ein langsam bedächtiges, sicheres Fortschreiten entspricht am besten der zähen, vorsichtigen Natur des Gebirgssohnes, welche Tizian niemals verleugnet hat. Stärker, als gewöhnlich angenommen wird, hafteten überhaupt in seiner Seele die Eindrücke seiner Geburtsstätte. Der Heimat entlehnt er gern die leidenschaftlichen Hintergründe; den sehnigen, kräftigen Typus seiner Landsleute verkörpert er in der Jugendzeit öfters in seinen männlichen Gestalten. Ob er sich bereits als Dekorationsmaler bewährt hatte, als er neben Giorgione am Fondaco de' Tedeschi malte, wissen wir nicht. Fest steht nur, daß ein Hauptwerk aus seiner ersten Periode (bis 1516) ihn noch auf

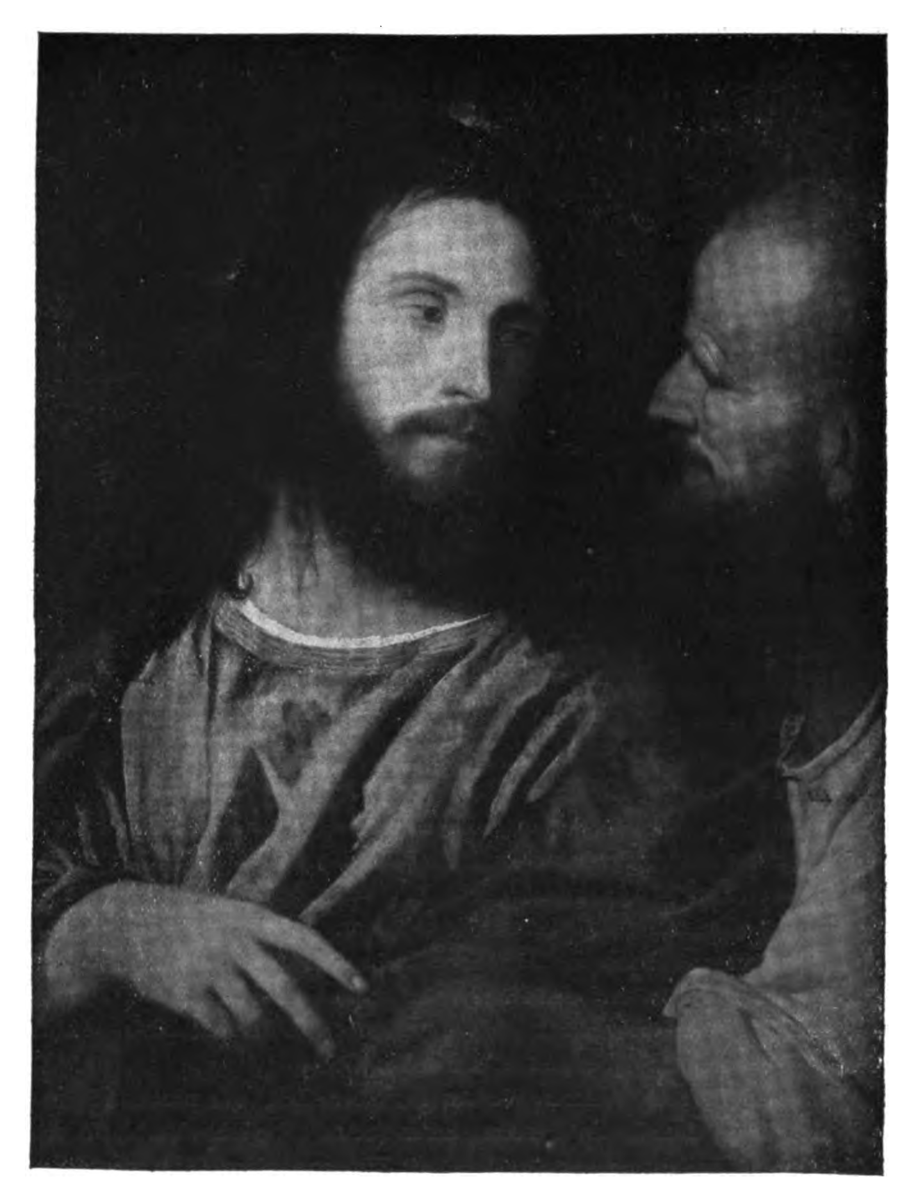


311. Tizian. Himmlische und irdische Liebe. Rom, Galerie Borghese

den Spuren Giorgiones zeigt. »Zwei Mädchen am Brunnen« hieß in alter Zeit das Gemälde in der Galerie Borghese (Abb. 311), welches gegenwärtig den epigrammatisch zugespitzten Namen: »Himmlische und irdische Liebe« führt. Müssen die beiden Frauen notwendig als schroffe Gegensätze gedeutet werden? Gehört nicht die nackte Frau der gleichen Welt an wie der im Brunnen plätschernde Amor, nämlich der mythologischen? Ist dann nicht die Erklärung wahrscheinlich, daß die spröde reichgekleidete Dame von der Liebesgöttin umgestimmt werden soll? Wir übergehen also die zahlreichen Erklärungsversuche, die den Stoff teils bei antiken Dichtern, teils bei Ariost haben finden wollen. Ähnlich wie bei Giorgione hüllt sich der Vorgang in ein geheimnisvolles Dunkel, und klar zum Auge spricht nur die wundervoll melodische Stimmung, welche uns in das Reich eines tieferen Empfindungslebens führt. Dagegen ist der Inhalt eines zeitlich und künstlerisch dem Borghese-Bild ganz nahestehenden Werkes leicht faßbar. In den »drei Lebensaltern« — Original in Bridgewater-House in London; mehrere gute Kopien bekannt — hat er das Stadium des sorglosen Kindes und den Höhepunkt des Lebens durch eine köstliche Kindergruppe und ein Liebespaar verherrlicht, die weites, blühendes Land umgibt; im Mittelgrund gewahrt man den über einem Totenschädel sinnenden Greis.

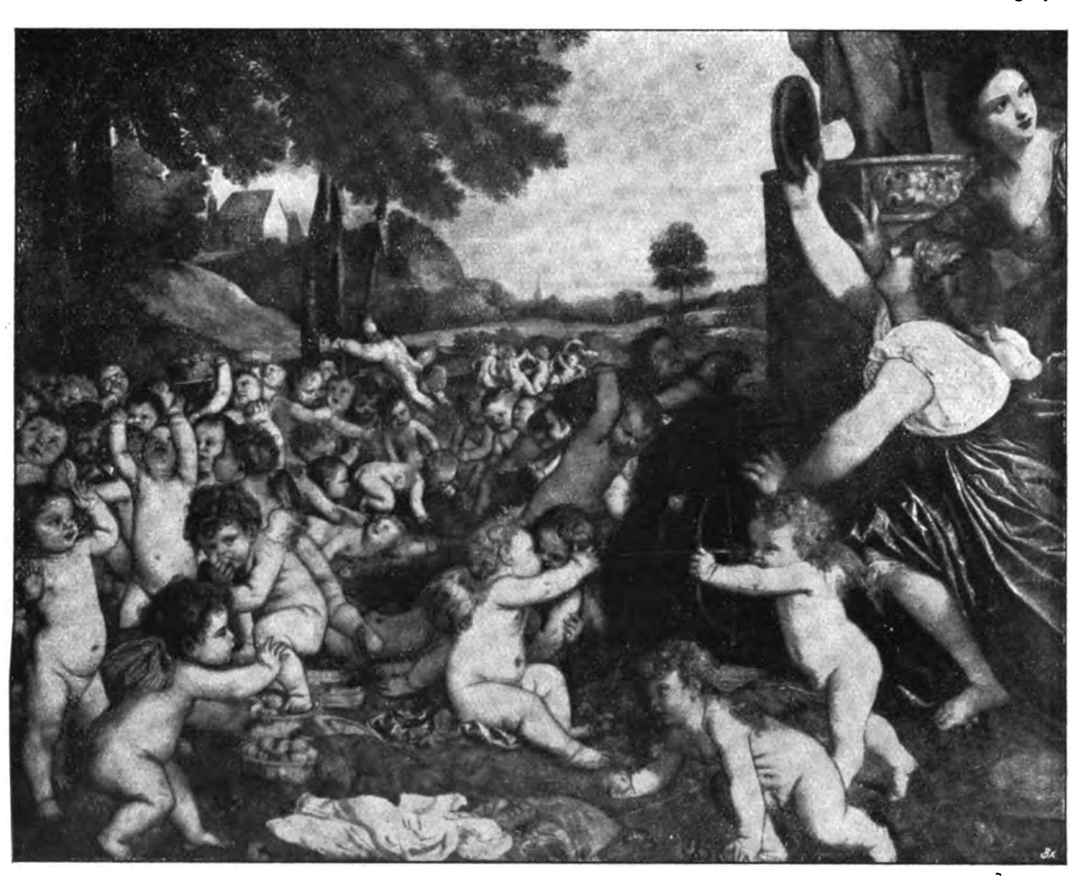
Wenn hier und in noch anderen Werken derselben Zeit, wie namentlich in einigen Fresken mit Szenen aus dem Leben des Antonius in Padua, Giorgiones Vorbild durchscheint, so weckt der einige Jahre später gemalte Dresdner Zinsgroschen (Abb. 312) die Erinnerung an Leonardo da Vinci. Die unmittelbare Gegenüberstellung scharf kontrastierender Charaktere, die bei einem Venezianer ganz ungewöhnlich starke Mitwirkung der Hände am Gebärdenspiel geht ohne Zweifel auf Leonardos Lehre und Beispiel zurück. Im 17. Jahrhundert erst kam die Anekdote auf, daß Tizian das Bild im Wetteifer mit Dürer gemalt hätte. Etwas Wahres ist insofern an dieser Erzählung, als auch Dürer in Venedig vom Einflusse Leonardos berührt wurde und, ähnlich wie Tizian, in einem Gemälde (der zwölfjährige Jesus im Tempel in der Galerie Barberini) in Leonardos Weise kontrastierende Charakterköpfe und mimisch beredte Hände erfand. Doch besteht zwischen Dürer und Tizian der Unterschied, daß jener die Aufgaben als strenger Zeichner behandelte, Tizian sie als Maler löste und in dem wunderbar fein durchgeführten Gegensatze der Karnation das wichtigste Ausdrucksmittel fand, die verschiedenen Naturen Christi und des Pharisäers zu schildern.

Nach so glänzenden Proben seiner Kunst durfte Tizian venezianischer Sitte gemäß auch



312. Tizian. Der Zinsgroschen. Dresden

eine öffentliche Anerkennung verlangen und an den Rat die Bitte richten, daß ihm, wie Bellini, Arbeiten im Dogenpalast anvertraut und noch andere übliche Vergünstigungen gewährt würden. Seine Wünsche gingen, wenn auch nicht so rasch, wie er vielleicht gehofft hatte, in Erfüllung. Viel wichtiger als seine Anstellung als offizieller Maler des Rates, in dessen Auftrag das offenbar herrliche, bei dem Brand des Jahres 1577 zu Grunde gegangene Gemälde der »Schlacht von Cadore« entstand, einst im großen Ratssaal neben den älteren Bildern der Bellini, wurden aber für seinen Lebenslauf und seine künstlerische Entwickelung die engen Beziehungen, in welche er allmählich zu den Fürstenhöfen Italiens trat. Die Kunstpflege, in älteren Zeiten wesentlich von der Kirche oder doch für Kirchen geübt, ging im 16. Jahrhundert immer mehr in die Hände der Fürsten über. Die Sitte, einzelne Privat-



313. Tizian. Das Venusfest (Teilstück). Madrid

gemächer des Palastes mit Gemälden zu schmücken, wozu die feinsinnige Isabella d'Este in Mantua das Beispiel gab, gewann allgemeine Verbreitung. Mit der weltlichen Bestimmung war natürlich auch ein weltlicher Inhalt der Bilder gegeben. Sie sollten die Phantasie heiter anregen, eine fröhliche Augenweide bieten, die Lebensideale, welchen an den Höfen gehuldigt wurde, verherrlichen. Die Malerei löste sich von dem architektonischen Gerüste los, das einzelne Gemälde wirkte selbständig; die Farbe, welche dem Bilde allein Lebensfülle, fröhliche Sinnlichkeit und reichen Glanz verleiht, wurde immer mehr in den Vordergrund gestellt. Die Gegenstände und die Form der Darstellung erfuhren einen folgenreichen Wechsel. Schilderungen heiteren, selbst üppigen Lebensgenusses, die Wiedergabe fesselnder Frauenschönheit und das Porträt gewannen die größte Beliebtheit; koloristische Durchbildung und Vollendung eines Werkes erschienen als höchstes Kunstziel.

Zum Glück warf noch die feine Renaissancekultur auf die italienischen Höfe ihren Abglanz. Mochte dieser auch nur die Natur eines Abendscheines haben, so hinderte er doch die Herrschaft des hohl Pomphaften und derb Sinnlichen. Ein Hauch des Poetischen und wahrhaft Vornehmen umweht die Schilderungen des Lebensgenusses; die unverwüstliche Kraft der Männer und die vollendete Schönheit der Frauen heben die Darstellung über den Kreis des Gemeinen und Gewöhnlichen empor und rücken sie in die ideale Welt. Auch jetzt werden bei der Antike Anleihen gemacht, allerdings nicht bei der heroischen Welt des Altertums, nicht bei den großen Göttern des Olymps; diese ließen sich doch nicht mehr in



314. Tizian. Reiterbild Karls V. Madrid

voller Wahrheit erfassen. Aber das ewige Reich der beiden Götter, welche dem Genußleben vorstehen, steigt zu neuer Blüte empor: der Venus und dem Bacchus werden wieder glänzende Tempel errichtet. Dieses Beharren bei antiken Gedankenkreisen verstärkt den idealen Schimmer der höfischen Bilder.

Die ältesten und erfolgreichsten Beziehungen unterhielt Tizian mit dem Herzoge von Ferrara, Alfonso I. d'Este, dem Gemahl der Lucrezia Borgia. Für ihn malte er seit 1516 die drei Bacchanalien, welche unstreitig zu dem Herrlichsten gehören, was Tizian geschaffen hat. Das eine Mal (Madrider Museum) holt er die Anregung aus einer Philostratischen Gemäldebeschreibung, die ihm der Herzog hatte zukommen lassen, und schildert eine Schar von Liebesgöttern, wie sie in ungebundener Fröhlichkeit sich am Saume eines Haines tummeln, von den Bäumen Äpfel pflücken, mit diesen sich bewerfen und sonst allerlei Scherz und Kurzweil treiben (Abb. 313). Nach rechts hat er die Szene zu einem Venusopfer erweitert: Nymphen bringen der Göttin, deren Marmorstatue auf hohem Sockel steht, zum Dank für die ihnen verliehene Fruchtbarkeit Weihgeschenke dar. Das zweite Bild (ebenfalls in Madrid) zeigt uns, wiederum nach einer Schilderung des gleichen spätantiken



315. Tizian. Karl V. München

Autors, junge Mänaden und Satyrn, im Grünen gelagert und trinkend, singend, tanzend ungezügelter Lebenslust hingegeben. Im Vordergrunde rechts, von dem Lärmen und Tosen unberührt, ruht eine holde Schläferin. Der Schlaf hat ihr die Glieder gelöst; behagliches Glück spricht aus ihren Zügen, wie unbewußte Unbefangenheit aus ihrer Lage.

Erst 1523 wurde das dritte Bild (London) vollendet. Tizian erzählt nach Catull des Bacchus Liebeswerben um Ariadne. Vergebens sucht Ariadne, der bei der eiligen Flucht der Mantel herabgeglitten ist, so daß Schultern, Arme und Beine halb entblößt sind, dem stürmischen Gotte zu entrinnen. Bacchus, eine in Schönheit strahlende Jünglingsgestalt, springt vom Wagen herab und wird im nächsten Augenblick die Geliebte ergreifen. Das lustige Volk der Mänaden und Satyrn, welches lärmend dem Wagen folgt, sorgt dafür, daß wir nicht den Eindruck einer ernsten Gewalttat empfangen. Außerdem aber wird hier, wie auf dem Venusbilde, durch den landschaftlichen Hintergrund, den kühlschattigen Hain und die Fernsicht auf das Meer die festlich gehobene Stimmung wirksam gesteigert.

In dieser einen Gestalt ruht bereits der Keim zu den vielen Venusbildern, welche Tizian geschaffen hat. Das berühmteste unter ihnen ist die Venus von Urbino (denn zu den Este waren auch die Gonzaga in Mantua und die Rovere in Urbino als Gönner des Meisters getreten) in der Tribuna der Uffizien zu Florenz. Auf einem tiefroten, mit weißen Laken überzogenen Ruhebette lagert eine nackte Frau von vollendet schönen, reifen Formen, wie sie die Venezianer lieben. Sie ruht vom Bade aus und harrt nun, wohligen Empfindungen sich hingebend, mit einem leisen, träumerischen Zuge — sie hält Blumen in der Hand und blickt, ohne einen bestimmten Gegenstand zu beachten, in die Ferne —, bis die Dienerinnen im Nebengemache die Kleidung gerüstet haben. Von allen Beigaben, welche die Mythologie der Liebesgöttin verleiht, hat Tizian abgesehen und die Szene auf den Boden der Wirklichkeit gestellt.

Die Möglichkeit, in solchen Venusbildern Porträts bestimmter Persönlichkeiten zu erkennen, ist nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Frauenbildnisse im strengen Sinne des Wortes sind bei Tizian seltner; das beste hat er gar nicht einmal nach dem Leben gemacht: das Porträt der Gemahlin Karls V. in Madrid, für das ihm der Kaiser eine geringe Vorlage übergeben hatte. Zahlreich dagegen sind seine männlichen Porträts. Zu den hervorragendsten gehören außer dem Reiterbilde Karls V. in Madrid (Abb. 314) und dem



316. Tizian. Flora. Florenz, Uffizien

Porträt des (sitzenden) Kaisers in München (Abb. 315) die Bildnisse des Antiquars Strada (Wien), des urbinatischen Herzogpaares (Uffizien), des Pietro Aretino (Pittigalerie), des Papstes Paul III. in Neapel, des sogenannten »jungen Engländers« im Palazzo Pitti und des ganz frühen »Mannes mit dem Handschuh« im Louvre. Sie zeigen, daß der psychologische Scharfblick, die Kunst feinster und schärfster Charakteristik, die den Oratoren der Republik in ihren noch heute bewunderten Relationen und Depeschen innewohnte, auch von dem Maler geteilt wurde. Wenn man etwa die verschiedenen Bildnisse Karls V., den er schon in jüngeren Jahren malen durfte (1530; wohl das herrliche Bildnis in weißer Seide, die Hand auf einer mächtigen Dogge, in Madrid), miteinander vergleicht, so findet man darin alle die von zeitgenössischen Beobachtern aufgezeichneten Züge mit wunderbarer Treue festgehalten. Den großen Farnesepapst hat er in dem genannten Porträt als den geistlichen Weltherrscher und zugleich als weltlichen Fürsten gefaßt; daneben aber kommt seine wahrhaft dämonische Natur in dem gleichfalls in Neapel bewahrten Gruppenbild mit den beiden Enkeln so stark in Erscheinung, daß dieses Werk wie ein historisches Dokument zu werten ist. Handelte es sich dagegen um die Wiedergabe von Frauen, so sah Tizian von der bestimmten Individualität, den zufälligen Zügen mehr oder weniger ab und faßte nur das



317. Tizian. Lavinia. Berlin

Typische, die allgemeinen Formenreize, in das Auge. Für ihn galt Schönheit als der wahre Frauencharakter, die schöne Frau schlechthin als der würdigste Gegenstand der Schilderung. Seine mythischen Frauengestalten wie seine weiblichen Bildnisse atmen alle dieselbe Luft, erscheinen von der gleichen Empfindung eines glücklichen Daseins beseelt und haben nur ein Lebensziel: Liebe zu wecken und Liebe zu genießen. Seine Frauenbilder zeigen daher oft einen verwandten Typus. Er brauchte nur wenige Modelle, um seinem weiblichen Ideale, welches er in sehr wechselnder Auffassung schildert, warmes lebendiges Blut zuzuführen. Von dem höchsten Reize sind seine Frauengestalten, wenn sie, ihrer Schönheit unbewußt, Blumen gleich, bedürfnislos, als vollendete Schöpfungen der Natur uns entgegentreten, wie die »Flora« in den Uffizien (Abb. 316). In weißem Hemd, mit aufgelöstem blondem Haar, hat sie den Kopf leise nach rechts gewendet, als sollten wir dort eine uns verborgene Beziehung suchen oder erraten zu den Rosen, die sie in der Rechten trägt. Der Typus erinnert uns an die schöne nackte Frau auf dem Borghese-Bild, aber auch an die gleichzeitigen Madonnen. Eine sinnlichere Wirkung üben schon die Frauen, die wir gleichsam bei ihrer Toilette belauschen. Sie hüllen ihre Glieder in einen weichen Pelz (Wien) oder lassen sich von dem Geliebten einen Spiegel vorhalten, während sie nach venezianischer



318. Tizian. Tochter des Roberto Strozzi. Berlin

Sitte ihr Haar putzen (sogenannte Mätresse Tizians im Louvre). Dagegen ist die Bella« des Palazzo Pitti kein idealisiertes Modell, sondern offenbar ein bestimmtes Individuum in repräsentierender Haltung; eine Venezianerin also in überaus reicher und höchst geschmackvoller Tracht, 1536 gemalt. Über welche Weite der Auffassung Tizian gebot, sieht man am besten an den Bildern seiner Tochter Lavinia. Einmal hat er sie als Braut im weißen Kleide dargestellt, wohl nicht lange vor 1555, als er schon nahe an achtzig war, dann noch etwa zehn Jahre später, als verheiratete Edeldame in schwerem, dunkelgrünem Oberkleide. Beide Bilder (Dresden) stammen aus dem Besitz der Este, sind also schon von diesen als Gegenstände von selbständigem Schönheitswerte gewürdigt worden. Etwas früher als das erste Bild hat Tizian wieder die Person seiner Tochter geradeswegs zu einem Gattungsbilde benutzt, als er ihr die mit Blumen und Früchten gefüllte silberne Schüssel auf die Hände legte (Berlin; Abb. 317). Die prächtig breite Malerei, das Kleid von Goldbrokat mit weißem Schultertuch vor dem roten Vorhang in einer abendlich gestimmten Landschaft, macht, obwohl die Farbe gelitten hat, eine große Wirkung. Eine in der Farbe abgeänderte Wiederholung zeigt uns dieselbe Gestalt noch einmal, als Salome mit dem Haupte des Täufers in der Schüssel (Madrid). Ein echtes Kinderporträt besitzen wir von ihm in dem Bildnis der Tochter des aus Florenz vertriebenen Roberto Strozzi (Berlin; Abb. 318), nach der Inschrift 1542 in Venedig gemalt, also reichlich zehn Jahre früher als die Lavinia. Trotz ihrer kostbaren Kleidung ist sie von einer entzückenden Naivität. Ihr Blick geht in die Ferne. Unter dem Vorhang sehen wir ein Relief mit tanzenden Flügelputten und darüber hinweg in den Park mit einem Schwanenteich und auf die abschließende norditalienische Hügellandschaft.

Darüber kann kein Zweifel herrschen, daß auf die Gegenstände und den Ton solcher Schilderungen von Frauen der an Höfen herrschende Geschmack Einfluß geübt hat. Ebenso gewiß ist aber, daß der weite Darstellungskreis nicht eine so hohe künstlerische Vollendung erreicht hätte, wenn nicht Tizian mit ganzer Seele dabei gewesen wäre. Was wir über sein Leben wissen und insbesondere über den Verkehr mit Pietro Aretino (seit 1527), dem selbst-



319. Tizian. Madonna mit den Kirschen. Wien

süchtigen, aber geistvollen und durch gesellige Vorzüge ausgezeichneten Lebemanne, bestätigt diese Meinung. Wir dürfen die Bilder eines fröhlichen und reichen Genußlebens auch als Widerschein seines eigenen Daseins auffassen. Aber so kräftig Tizians Sinne, so groß sein Behagen an den Freuden des Lebens sein mochten, so siegte doch nie die Leidenschaft über seine poetische Natur und seine klare, im Privatleben kühl-kluge Auffassung der Dinge. Als Künstler stand er über den stofflichen Reizen des Lebens und hielt die ideale Form stets in Ehren. Er wäre sonst nicht imstande gewesen, durch Naturstimmungen so mächtig zu wirken und sich für die Wiedergabe ganz entgegengesetzter Gedankenkreise die volle Freiheit und das richtige Verständnis zu wahren.

Aus der mittleren Zeit Tizians (von 1518 bis in die dreißiger Jahre) stammen auch zahlreiche Meisterwerke auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Als Madonnenmaler hatte er sich in seinen Jugendjahren öfters (Madonna mit den Kirschen in Wien, Abb. 319) erprobt und darin, bei deutlichen Anklängen an die Weise Bellinis, den Sinn für heitere Formen und leuchtende Farben kundgegeben. Hierher gehört auch, als frühestes von ihm bekanntes Altarbild, der thronende h. Markus, von vier heiligen Männern umgeben, in der Salute-Kirche; von strahlender Freudigkeit der Farben, in der Auffassung der Gestalten ganz von Giorgiones Geist erfüllt. Jetzt reizten ihn dramatische Szenen und mächtig bewegte Gestalten. Im Jahre 1518 vollendete er eines seiner großartigsten Werke auf dem Gebiete der religiösen Kunst, die Himmelfahrt Mariä (Assunta), auf den Hochaltar der Kirche de' Frari genau berechnet, lange in der Akademie bewahrt und erst jüngst wieder an den ursprünglichen Platz zurückgebracht (Abb. 320). Nur der äußere Rahmen ist von der überlieferten Darstellungsweise übriggeblieben: die Apostel unten am leeren Grabe, der Maria nachblickend, wie sie von einem Engelreigen umgeben im Himmel von Gottvater aufgenommen wird. Aber wie die Apostel weit von der traditionellen Auffassung sich ent-



320. Tizian. Die Himmelfahrt Maria. Venedig, S. Maria de' Frari

fernen, als urkräftige, leidenschaftliche, von flammender Sehnsucht erfüllte Männer auftreten, so läßt auch die Madonna den hergebrachten demütigen Zug vermissen und steigt in stolzer



321. Tizian. Die Madonna der Familie Pesaro. Venedig, S. Maria de' Frari

Freude strahlend zum Himmel empor. Nicht minder neu ist die Behandlung der Szene vom künstlerisch-formellen Standpunkte aufgefaßt. Malerischer Sinn hat das Bild eingegeben. Die unteren breiten, dunklen Massen gehen allmählich in einen hellen, klaren, goldigen Ton



322. Tizian. Die Ermordung des Petrus Martyr
Nach einem alten Kupferstich

über und schaffen eine Farbenverklärung, mit der der fröhliche Jubel der zahlreichen Engel wie die stürmische Bewegung der Apostel übereinstimmen.

Einige Jahre später (1526) vollendete Tizian die Madonna des Hauses Pesaro in S. Maria de' Frari (Abb. 321), bei der er den bis dahin üblichen symmetrischen Aufbau ver-



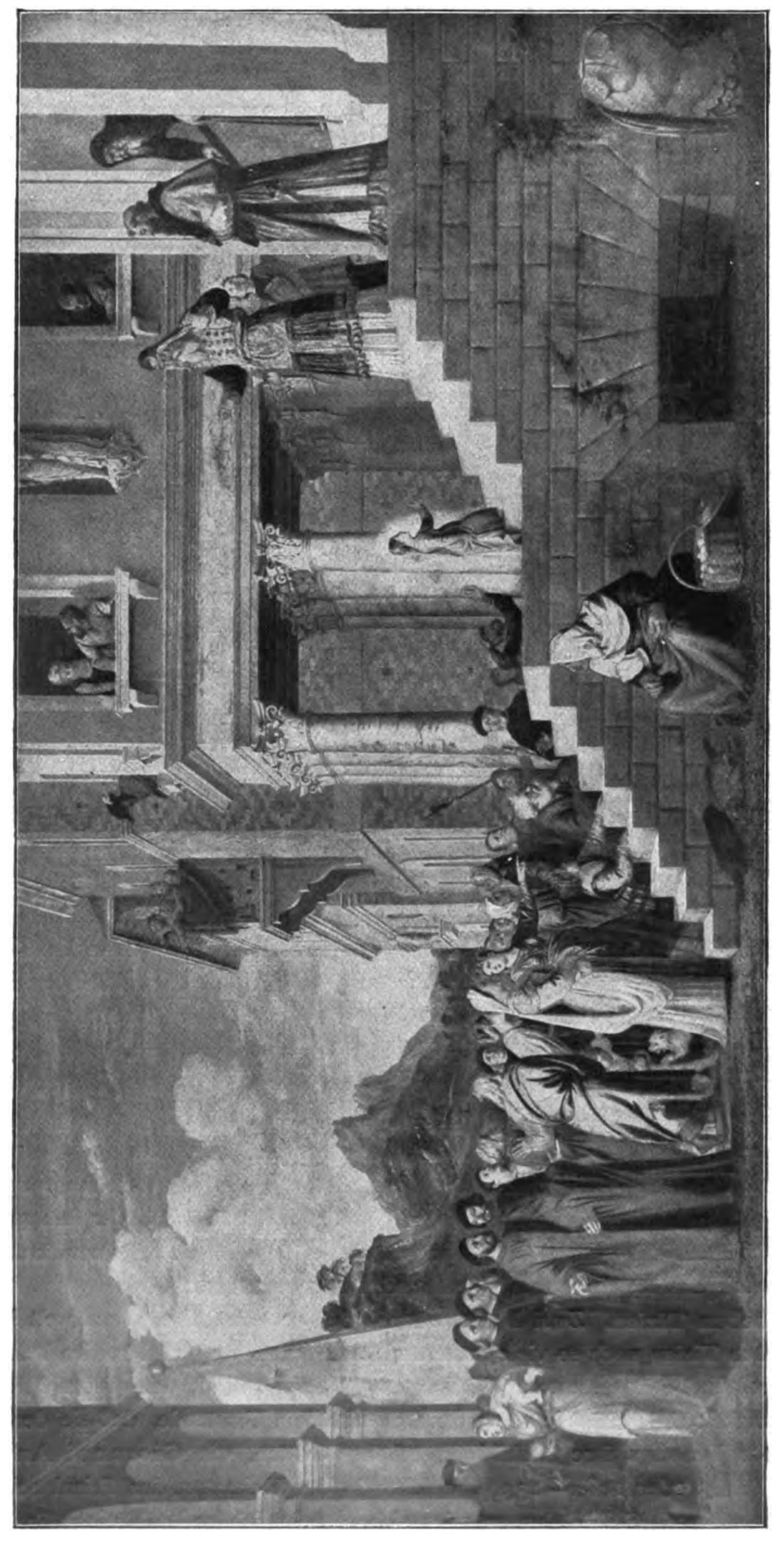
323. Tizian. Diana und Aktäon. London, Bridgewatergalerie

ließ und durch rein malerische Mittel die Komposition wirkungsvoll ordnete. Diese Neugliederung des Madonnen-Altarbildes erwies sich als überaus anregend für die Folgezeit; überall in der Barockzeit kann man den Eindruck verfolgen, den die geistvolle Lösung gemacht hat. Ein drittes Hauptwerk, die Ermordung des heiliggesprochenen Dominikanermönchs Petrus Martyr (Abb. 322), 1530 in der Kirche S. Giovanni e Paolo aufgestellt, ist 1867 verbrannt und uns nur noch in Kopien und Stichen erhalten. Den Zeitgenossen galt es als dasgrößte Meisterwerk unter Tizians Kirchenbildern und diesem Urteil schlossen sich die besten Beurteiler der folgenden Jahrhunderte an. Die dramatische Kraft der Schilderung lassen auch die Stiche noch erkennen. Das Plötzliche des Vorganges ist mit wunderbarer Wahrheit wiedergegeben, der Charakter jeder der drei handelnden Personen scharf festgehalten, namentlich die Angst des fliehenden Begleiters, welchen die eilige Flucht zu lähmen droht, überaus anschaulich verkörpert. Von der malerischen Stimmung geben natürlich die Nachbildungen nur einen unvollkommenen Eindruck. Ein mächtiger Sturm hat sich erhoben, welcher die Bäume schüttelt und die Gewänder flattern macht. Durch die Wolken dringt ein scharfer Sonnenstrahl, nur einzelne Flecke im Bilde wie das Gesicht des Heiligen beleuchtend. Ebenso unheimlich wirkt der rote Schurz des Mörders, welcher sich grell von der Umgebung abhebt. So steigern auch hier die Landschaft und die Farbe wesentlich den Eindruck der Handlung. Hier mag sich noch Mariä Tempelgang anreihen, gemalt für den gleichen Raum der Scuola della Carità, in dem das Bild neuerdings wieder seinen Platz gefunden hat (Abb. 323). Diese ruhig gehaltenen, sittenbildartig aufgefaßten Darstellungen aus der Legende waren als Wandschmuck von jeher bei den Venezianern beliebt gewesen; den gleichen Gegenstand hatten schon Cima da Conegliano und Carpaccio behandelt. Bei Tizian ist alles von einem neuen Leben erfüllt. Die Hauptgestalt auf langsam ansteigender Treppe isoliert, aber farbig der Mittelpunkt. Die Zuschauer der Handlung zeigen Teilnahme, einige sogar lebhafte Erregung. Dadurch und durch die Lichtführung ist das Einförmige, das solchen Schaustellungen leicht anhängt, hier vermieden worden.

Der Ruhm des Meisters wächst stetig. Alle Großen der Welt mühen sich, Werke seiner Hand zu erhalten. Zu den alten Gönnern in Italien sind die Farnese getreten. Seine Reise nach Rom (Oktober 1545) an den Hof von Papst Paul III. Farnese gleicht einem Triumphzuge. Er wohnt im Vatikan, erhält das römische Ehrenbürgerrecht, wie vor ihm Michelangelo, und wird als höchste Autorität in der Beurteilung der Kunstwerke anerkannt. Aber

auch außerhalb Italiens findet er warme Verehrer. Kaiser Karl V., König Franz, Philipp II., Kardinal Granvella in Besançon überhäufen ihn mit Gunstbezeigungen und werben um seine Werke. Zweimal (1548 und 1550) weilt er, von Kaiser Karl gerufen, in Augsburg; mit Philipp von Spanien steht er in fleißigem Briefverkehr, der bis zum Tode des Meisters ununterbrochen anhält. Man kann nicht sagen, daß das zunehmende Alter seine künstlerische Kraft abgeschwächt hat. Weitsichtig, wie gewöhnlich Greise, ist er geworden, und daher machen die Bilder aus seiner letzten Zeit erst in größerer Entfernung betrachtet die rechte Wirkung, wie die schalkhafte Schilderung in der Galerie Borghese, wo Amor von Venus zu seinen Schelmenstreichen erzogen, mit Köcher und Pfeilen ausgerüstet wird. Aber nur eine leichte Abstumpfung des poetischen Sinnes wird bemerkbar, wahrscheinlich durch die Geschmacksrichtung der neuen Gönner hervorgerufen. Namentlich Philipp II. zeigte (ähnlich wie der Herzog Alba) in kirchlicher und in sinnlicher Hinsicht eine krankhafte Überreizung. Tizian war viel zu klug, um dieser gegenüberzutreten, und schlug daher in seinen für Madrid bestimmten Gemälden gelegentlich einen gröberen Ton an. Als er die Danae für Ottavio Farnese (jetzt in Neapel) malte, verlieh er der anmutigen Frauengestalt einen feinen, poetischen Hauch. Die Verklärung durch Liebessehnsucht spricht aus ihren Zügen. Bei der Wiederholung des Bildes für Philipp II. fügte er noch eine alte Vettel, welche den Goldregen gierig auffängt, hinzu und streift dadurch das Gemeine. So erklären sich auch die Liebesüberfälle (Venus und Adonis in Madrid, Jupiter und Antiope im Louvre), welche Tizian in seinen späten Jahren malte, die Schilderungen stürmisch begehrlicher Leidenschaft, aufregend sinnlicher Szenen. Die herrlichsten Stücke dieser für Philipp II. gemalten Mythologien sind die beiden Dianabilder der Bridgewater Galerie in London (1559): Diana und Aktäon und die Entdeckung des Fehltritts der Kallisto (Abb. 324). Hier flutet Sonnenlicht über die bewegten Gruppen und im Schein eines erhöhten Lebens stellen sich die schönsten Frauenakte dar.

Man begreift es, daß gerade die Malweise seiner letzten zwanzig Jahre die Teilnahme der Künstler erregte; denn es war doch höchst merkwürdig, wie zugleich mit der zunehmenden Breite und Kühnheit des Vortrags und dem allmählichen Versinken der Lokalfarben in goldig-bräunliches Helldunkel nun auch eine völlige Änderung der Erfindung, der inneren Auffassung und des ganzen Stils in zahlreichen religiösen Bildern hervortrat. Viele befinden sich noch in Spanien, wo einst unter Philipp II. sechsundzwanzig vereinigt waren, andere in Italien. Deutschland besitzt wenigstens ein Hauptwerk dieser spätesten Phase in Tizians Entwickelung, die »Dornenkrönung« in München. Der Meister hatte den gleichen Gegenstand etwa ein Vierteljahrhundert zuvor bereits behandelt (Paris, Louvre). Die beiden Gemälde unterscheiden sich in der Komposition nicht wesentlich von einander; um so stärker aber ist die Änderung in der farbigen Anlage. An die Stelle klarer, präzis umschriebener Form ist jetzt unruhig-flackerndes Licht getreten. Man darf geradezu von einer impressionistischen Malerei sprechen und fühlt sich an die herrlichen späten Bilder Rembrandts erinnert. Die Dramatisierung in der Kunstsprache Tizians hat so am Ende seiner Laufbahn auch den farbigen Ausdruck ergriffen. Sein letztes Bild, eine Pietà für die eigene Grabkapelle, die Schmerzensmutter mit Magdalena und Hieronymus zwischen zwei Statuen vor einer Hochrenaissance-Nische (Venedig, Akademie; Abb. 325) hat Palma der Jüngere zu Ende gemalt. In dem tiefen Ernste dieser Darstellungen, in dem Ausdruck des Leidvollen und der oft bis zur Devotion gesteigerten Andacht erkennen wir den Schöpfer der Assunta und der Madonna Pesaro nicht wieder; aber auch nicht in der Zeichnung der Körper, der stärker betonten physischen Kraft, der heftigen Bewegung und der bis zum Rücksichtslosen kühnen



324. Tizian. Mariä Tempelgang. Venedig, Akademie



325. Tizian. Die Klage um den Leichnam Christi. Von Palma Giovane vollendet. Venedig, Akademie

Komposition. Wir bewundern diesen Altersstil, schon weil er uns ganz neue Seiten an Tizian zeigt und bewundern gleichermaßen die unerschöpfliche Kraft des Mannes, der bis zuletzt um die Vertiefung der malerischen Probleme gerungen hat, wie alle wahrhaft großen Maler.

Tizian hatte längst die gewöhnliche Grenze des menschlichen Lebens überschritten, als ihn in seinem neunundneunzigsten Jahre der Tod ereilte. Mit Leonardo, Raffael, Michelangelo verglichen, offenbart Tizian eine geringere Fülle der Anlagen; man kann bei ihm nicht von einer Universalität der Kräfte sprechen. Auch darin zeigt sich die Annäherung an die moderne Kunstweise, daß er wesentlich Fachmann ist. Aber in diesem seinem Fache überragt er alle Zeitgenossen. Er ist und bleibt der größte Maler der Renaissance, zu welchem das folgende Jahrhundert bewundernd emporblickte. Rubens, der knapp ein Jahr nach Tizians Hingang geboren wurde, ist immer wieder zu ihm wie zu einem kraftspendenden Quell zurückgekehrt; er ist sein eigentlicher Erbe geworden.

Maler neben Tizian. Zwei Dinge sind in der venezianischen Kunstwelt beachtenswert: daß neben Tizian noch so viele andere Maler Anerkennung und reiche Beschäftigung finden konnten, und daß diese trotz der starken Anziehungskraft des großen Meisters sich ihre Selbständigkeit wahrten. Sie verdankten es mit dem Umstande, daß sie der Mehrzahl nach außerhalb Venedigs ihre Ausbildung erhalten hatten, wie Giovanni Antonio da Pordenone (1483 oder 1484—1539), welcher in der Heimatprovinz Friaul seine größte Wirksamkeit entfaltete. Sein Ruhm gründet sich vornehmlich auf zahlreiche Fresken, u. a.



326. Paris Bordone. Der Ring des h. Markus. Venedig, Akademie

in Treviso, Spilimbergo, Piacenza und Venedig; aber auch seine Altarbilder, deren schönste man noch in den kleinen Ortschaften um Pordenone findet — freilich auch einige in Venedig —, zeugen von glänzenden Anlagen. Pordenone war der einzige Maler in Venedig, der als Konkurrent dem Tizian hätte gefährlich werden können, und den dieser, scheint es, nicht ohne Eifersucht ansah. Obschon weder neu noch bedeutend in seiner Auffassung, fesselt er doch durch die große Lebendigkeit der Erzählung, die reifen Formen und die prächtige Färbung der Gestalten. So lernen wir auch durch Pordenone (der nicht mit dem jüngeren, besonders als Porträtmaler geschätzten, aus Bergamo gebürtigen, irrtümlich nach dem Stadtnamen Pordenone benannten Bernardino Licinio verwechselt werden darf) die starke Seite der venezianischen Schule kennen.

Aus Verona stammte Bonifazio de' Pitati, Palmas hauptsächlichster Schüler (1487 bis 1553), der vielleicht schon 1505 nach Venedig übersiedelte, wo seine Werkstatt dann von seinen Schülern in fast handwerksmäßiger Weise weiterbetrieben wurde. Die Freude an behaglicher Erzählung und ausführlicher Schilderung, ebenso die Neigung, biblische Szenen auf den Boden der Gegenwart zu verlegen, prägt sich bei Bonifazio ganz besonders aus. Auch äußerlich kennzeichnet sich seine novellistische Art durch das breite Format der Bilder, das im allgemeinen von den Venezianern bevorzugt wurde, seitdem es Sitte war, die Wände der Wohnzimmer mit Gemälden zu schmücken. So führt Bonifazio auch in seinem berühmtesten Werke, dem Gastmahle des Reichen in der Akademie zu Venedig (Tafel XXII), uns in das fröhliche Treiben einer reichen Venezianerfamilie ein. Doch spitzt er die einzelnen Charaktere schärfer zu und gibt der Farbe einen hell und fein gestimmten Glanz. Ähnliche Eigenschaften zeigen die Bilder der »Findung Mosis« in der Brera und die Geschichte des Verlorenen Sohnes in der Galerie Borghese.

Gegenständlich hängt auch die größte Schöpfung des Paris Bordone (1500—71), die Übergabe des Ringes des Markus durch einen Fischer an den Dogen (Abb. 326), mit der älteren Richtung zusammen. Aber zwischen Bellini und Bordone steht Tizian. Von ihm lernte Bordone die Kunst der reichen und zugleich harmonischen Färbung, die auch seine weiblichen Porträts und seine mythologischen Halbfiguren anziehend macht. Aber der Vergleich mit Tizian oder Palma lehrt, daß er doch nur zu den kleineren Talenten dieser Zeit gerechnet werden kann, so sehr die Farbe gelegentlich bestechen mag.

Wie die Maler aus Friaul, so hatten auch die aus Verona, Bergamo und Brescia in Venedig ihren Mittelpunkt, ohne jedoch ihre Selbständigkeit aufzugeben. Unter den Bergamasken hat der oft mit Palma verwechselte Giovanni de' Busi, genannt Cariani, den bekanntesten Namen. Neben ihm rechnet die Stadt mit berechtigtem Stolz den bedeutenden Porträtmaler Giov. Batt. Moroni († 1578) ihrer Malerschule zu, obschon er seiner künstlerischen Abstammung nach der Schule von Brescia angehört. Brescia ist durch drei tüchtige Meister vertreten: Girolamo Savoldo (nachweisbar 1508—48), Girolamo Romanino (um 1485—1566), der zuweilen noch an Giorgione erinnert, und Alessandro Bonvicino, genannt Moretto (um 1498—1554). Savoldo ist in älterer Zeit nicht selten mit Giorgione verwechselt worden, an den seine ernste, innerliche Art gelegentlich gemahnt. Vor den meisten seiner Landsleute zeichnet ihn eine männliche Anlage aus. Koloristische Probleme interessieren ihn in anderem Sinn, er liebt starke Kontraste von Licht und Schatten und vermag auf diese Weise überraschende Wirkungen zu erzielen. Auf die übrigen Brescianer Maler war seine Kunst von bedeutendem Einfluß. Romanino (seine Familie stammte aus Romano bei Bergamo) hat technisches Geschick und einen gewissen großen Wurf — er hat viele Fresken in und bei Brescia ausgeführt —, aber in der Durchführung pflegt er nicht zu genügen, seine Typen sind derb und schwer, seine Zeichnung ist nicht sorgfältig, die Gewandung oberflächlich behandelt. Jedoch der Gesichtsausdruck, die Stimmung und die goldtönige Farbe machen seine Kirchenbilder mit ihren ruhigen Figuren fast immer angenehm. Er bildete sich namentlich nach Giorgione, wie man aus vielen Bildern seiner früheren Zeit sieht, etwa der Konversazion mit den Heiligen Rochus und Ludwig von Toulouse in Berlin (Abb. 327): alle sinnend und träumerisch mit einem leise melancholischen Zuge des Ausdrucks. Sein Meisterwerk aber schmückt noch heute den Hochaltar von San Francesco in Brescia; vor der Schönheit des Goldtons, der über das Bild gebreitet ist, verstummt die Kritik und übersieht die typischen Schwächen der Zeichnung. In zart gedämpftem Silbertone malte Moretto außer Porträts eine stattliche Reihe von Altarwerken, welche durch die



327. Romanino. Madonna mit Heiligen. Berlin



328. Moretto. Madonna mit dem h. Nikolaus. Brescia, Pinakothek

großartige, ruhige Haltung der Gruppen und die würdevolle Bewegung und ausdrucksvolle Empfindung der Gestalten mächtig wirken. In seinem vollen Glanze zeigt er sich namentlich in seiner Vaterstadt, deren Kirchen er mit Gemälden schmückte, die zum Teil in die städtische Pinakothek gewandert sind, darunter der Heilige Nikolaus, der die Schulkinder der Madonna empfiehlt (Abb. 328), die »Madonna in den Wolken« und das Gastmahl zu Emmaus. Am meisten bewundert wegen der Schönheit der Gestalten und der inbrünstigen Stimmung wird die Krönung Mariä in S. Nazaro e Celso. Einen ganz großen Wurf aber hat er getan, als er das Altarbild von Paitone malte (1533), das man heute noch in dem Kirchlein auf einer Höhe zwischen dem Gardasee und Brescia aufsuchen muß. Das Wunder,

wie die Mutter Gottes dem blinden Knaben erscheint und ihm das Augenlicht wieder schenkt, ist mit tiefer, religiöser Empfindung und in reiner künstlerischer Form erzählt. Außerhalb Italiens bieten die Galerien in Frankfurt und Wien (Justina mit einem knienden Edelmann) treffliche Proben seiner Kunst. — Morettos Schüler Moroni, aus der Umgebung von Bergamo gebürtig, hat den Lehrer in seinen kirchlichen Bildern fast sklavisch nachgeahmt. Ausgezeichnetes hat er dafür als Bildnismaler geleistet; für Bergamo, dessen ganzes Patriziat er porträtiert hat, bedeutet er fast das gleiche, wie Tizian, der ihn sehr hochschätzte, für Venedig. Er weiß den Bildern die glücklichste Anordnung und einen reichen und feinen Ton zu geben. Beachtenswert für die Geschichte der Porträtmalerei ist es, daß er häufig Bildnisse in ganzer Figur und in Lebensgröße gemalt hat; ein Beweis für das Selbstbewußtsein, das die Nobili einer kleineren Stadt schon erfüllt. Die Galerie in London besitzt neben der von Bergamo besonders treffliche Beispiele seiner Kunst (Abb. 329).



329. Moroni. Bildnis eines Schneiders London

Der Stadt Bassano endlich ist es beschieden gewesen, durch einen ihrer Söhne in der Kunstgeschichte fortzuleben. Jacopo da Ponte, bekannt als Bassano (1510 oder etwas später — 1592), Sohn eines aus der Montagna-Schule hervorgegangenen Malers, ausgebildet bei Bonifazio und durch die Großen der venezianischen Schule vielfach angeregt, hat ein eigenes Genre ausgebildet, das vielfach Nachahmung gefunden hat. Er hat die Legenden der Heiligen Schrift gern in die ländliche Sphäre gerückt und hat damit die Vorbilder des bäuerlichen Genres geschaffen. Ausgezeichneter Kolorist, trefflicher Landschafter, weiß er die Wirkung des Feierlichen durch die reiche Umgebung und die Stärke seiner Farben zu erhöhen. Aber auch seine großen Altarbilder — meist in seiner Vaterstadt erhalten — können sich ehrenvoll neben dem Besten behaupten, was sonst die Terra ferma hervorgebracht hat; dabei wirkt er durch den metallischen Glanz seiner Farbengebung stets originell. Als Porträtist kommt er dem Tintoretto manchmal zum Verwechseln nahe. Auf seinem eigentlichsten Gebiet fand er in seinen vier Söhnen, namentlich in Francesco und Leandro, geschickte Nachahmer, aber noch in mehreren von Tochterseite abstammenden Enkeln wurde die Familientradition bis tief ins 17. Jahrhundert geführt. Die Produktion der Werkstatt, unübersehbar, beweist, mit welchem Enthusiasmus die originelle Behandlung der alten Stoffe vom Publikum aufgenommen worden ist.

Veronese und Tintoretto. Venedigs zähe Lebenskraft und Tizians herrschende Stellung waren wohl imstande, den Verfall der venezianischen Kunst lange aufzuhalten; sie konnten aber nicht hindern, daß die veränderte Zeitstimmung allmählich auch auf die künstlerische Auffassung und die Malweise in Venedig Einfluß gewann. Die jüngere Richtung



330. Paolo Veronese. Triumphierende Venezia. Venedig, Dogenpalast
(Teil eines Deckenbildes im Saale des Großen Rates)

wird durch zwei hervorragende Meister vertreten, Paolo Caliari, genannt Veronese (1528—88) und Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1518—94).

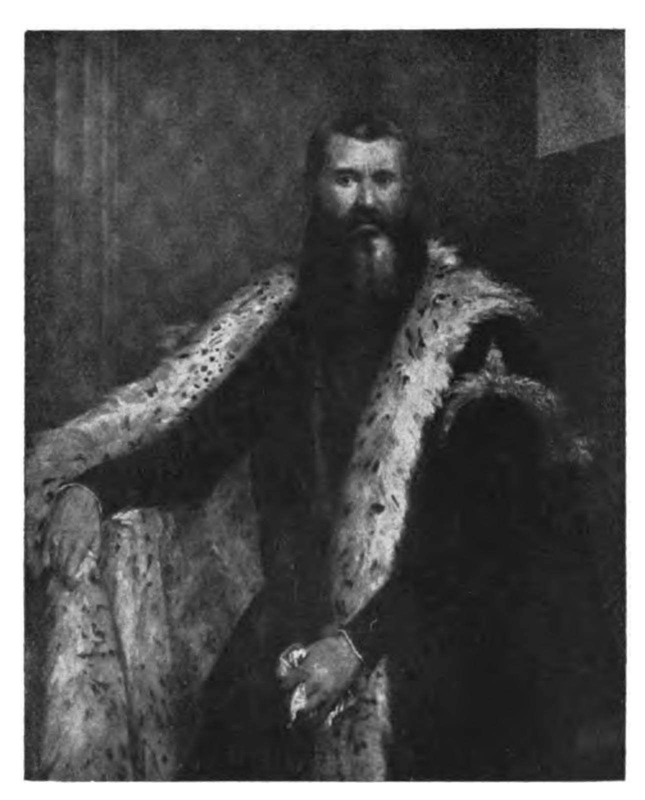
Paolo Veronese kam als ein fertiger Künstler, der sich schon in Kirchengemälden erfolgreich versucht hatte, um 1554 nach Venedig. Kein Wunder, daß er auch ferner in einzelnen Dingen an den Überlieferungen der Schule seiner Vaterstadt Verona, besonders an dem feinen silbergrauen Farbentone, der seine Bilder von den Werken seiner venezianischen Zeitgenossen unterscheidet, festhielt. Immerhin darf auch er als ein echter Repräsentant des venezianischen Lebens und der venezianischen Kunst gelten. Obschon die politische Bedeutung und die Handelsmacht der Republik zu sinken begann, hatte sich das äußere Prunkgerüste der früheren Herrlichkeit doch noch erhalten, die Freude an einem glänzenden Auftreten und festlichen Leben sogar noch gesteigert. Den Widerschein dieser Zustände zeigen uns Paolos Werke. In prächtige Marmorkolonnaden verlegt er den Schauplatz der biblischen Gastmähler, wie der Hochzeit zu Kana im Louvre und in Dresden, des Gastmahls im Hause Levis in der Akademie zu Venedig, des Gastmahls bei Simon in Turin und in Mailand, und solche Szenen stattet er mit allem Glanze eines vornehmen und reichen Gelages aus. In seinen Frauengestalten liebt er es, durch fein gewählten, reichen Putz die Wirkung der Erscheinung zu erhöhen, und er vertauscht die satte, ruhige Schönheit des älteren Typus mit einem bewegteren von pikanten Reizen. Man kann freilich nicht leugnen, daß in manchen Schilderungen der Lebensgenuß von seiner Feinheit verloren hat und in das Materielle herabgezogen ist. Was für Vorbereitungen treffen jetzt die Menschen, um sich einige



331. Paolo Veronese. Raub der Europa. Venedig, Dogenpalast (Anticollegio)

Stunden miteinander zu vergnügen, und wie geringer Anstalten bedurfte es bei Tizian, um sie Seligkeit atmen zu lassen! Selbst in die Kirchenbilder (besonders reich an trefflichen Gemälden von Paolo ist S. Sebastiano in Venedig, woselbst er seit 1555 zehn Jahre hindurch beschäftigt war) dringen ganz überflüssige profane Züge ein, die nicht aus einem naturfrischen Realismus entspringen, sondern aus dem äußerlichen Streben, den Beschauer zu ergötzen. Auch auf den schönsten Einzelbildern, wie der Familie des Darius, welche huldigend vor Alexander kniet (Londoner Nationalgalerie), vergißt er nicht, einen Affen anzubringen und die Terrasse über den Arkaden mit neugierigen Menschen zu füllen. Was hier berechtigt ist, konnte bei Kirchenbildern Anstoß erregen; und tatsächlich hat sich Veronese nach Vollendung des großen, heute die venezianische Akademie schmückenden »Gastmahls im Hause des Levi« vor der Inquisition verantworten müssen. Daß hier neben Christus und den Aposteln auch kostümierte Soldaten, ein Zwerg und gar ein Hund (noch dazu in der Mitte des Vordergrundes) vorkommen, erschien den Vertretern des rigorosen Geistes der Gegenreformation ebenso unpassend, wie unerträglich.

Als charakteristisch für den Meister und seine Richtung muß außer der Scheu vor tiefen Hintergründen die Vorliebe für das Breitbild gelten, die, wie schon bemerkt wurde, den Ansprüchen seiner Besteller entgegenkam. Der strenge Aufbau der Gruppen fällt fort, in behaglicher Weise ziehen die reich gekleideten, munter lächelnden oder von stolzem Selbstbewußtsein erfüllten Gestalten an uns vorüber. Eins der schönsten Beispiele unter den



332. Paolo Veronese. Bildnis des Daniele Barbaro
Florenz, Palazzo Pitti

Empfehlungsbildern dieser Art ist die Madonna des Hauses Cuccina in Dresden, das sich überhaupt eines besonderen Schatzes an trefflichen Werken des Meisters rühmen darf. Das dekorative Element herrscht in Veroneses Bildern weit stärker vor als in denen Tizians. Er fühlte sich daher auch Aufgaben, wie sie ihm im Dogenpalaste (schon seit 1553, dann von neuem nach dem Brand 1577) und in der Villa Giacomelli zu Masèr bei Treviso (um 1560) geboten wurden, am meisten gewachsen. Im Dogenpalaste füllte er Decken und Wände vieler Säle mit ausgedehnten Gemälden historischen, mythologischen und allegorischen Inhalts, aus denen die triumphierende Venezia (Abb. 330) als besonders anziehend hervorragt. Der Villa in Masèr, die von Palladio in einfachsten Verhältnissen erbaut war, verlieh Paolo durch seine Fresken einen leichteren poetischen Schmuck. Man darf hier keine tiefen Gedanken suchen, auch keine vertieften Charaktere. Die Götter und Göttinnen des Olymps tragen sämtlich echt venezianische Züge, treten auch in Tracht und sonstigem Putz der Gegenwart nahe. Aber gerade dadurch und durch allerhand launige Einfälle, z. B. einen Knaben und ein Mädchen, die durch eine Tür zu uns hereinkommen, oder elegante Frauen und Männer, die über eine Ballustrade gelehnt in den Saal herunterschauen, sowie vermittels der Durchblicke zwischen Säulen in lachende Landschaften, wird in den ganzen Bilderkreis ein anheimelnder Ton gebracht und das Frostige, das der dekorativen Malerei in der späteren Renaissance leicht anhaftet, mit Glück vermieden.

Die Fruchtbarkeit seines Schaffens ist außerordentlich und heischt Bewunderung; nur mit ausgedehntem Werkstattbetrieb war solche Produktivität möglich. Wo Paolo zu seiner Erfindung auch die wesentliche Ausführung geleistet hat, ist er herrlich. Altarbilder, wie das Martyrium des h. Georg in S. Giorgio in Braida zu Verona, das Hochaltarbild von S. Giustina in Padua oder dasjenige von S. Caterina in Venedig, gehören zu den Werken, die ihrem Meister seinen Platz neben den wahrhaft Großen der Renaissance sichern. Unter seinen Staffeleibildern möchte dem »Raub der Europa« im Dogenpalast (Abb. 331) — erst als Stiftung eines Patriziers dorthin gelangt — vor allen andern der Vorrang zukommen. Und selbst als Porträtmaler bleibt ihm seine besondere Palette und die ihm eigene aristokratische Manier. Es gibt nicht allzu viele Porträts von ihm, aber den gepanzerten Guarienti in ganzer Figur im Museum zu Verona, den Barbaro des Palazzo Pitti in seiner großartigen Anordnung (Abb. 332) oder das herrliche Frauenbild in Blau und Silberglanz, das neuerdings dem Louvre



333. Tintoretto. Markus befreit einen Sklaven vom Märtyrertode. Venedig, Akademie

zugefallen ist, wird man auch neben Tizians und Tintorettos Bildnissen als echte Repräsentanten der Zeit anerkennen.

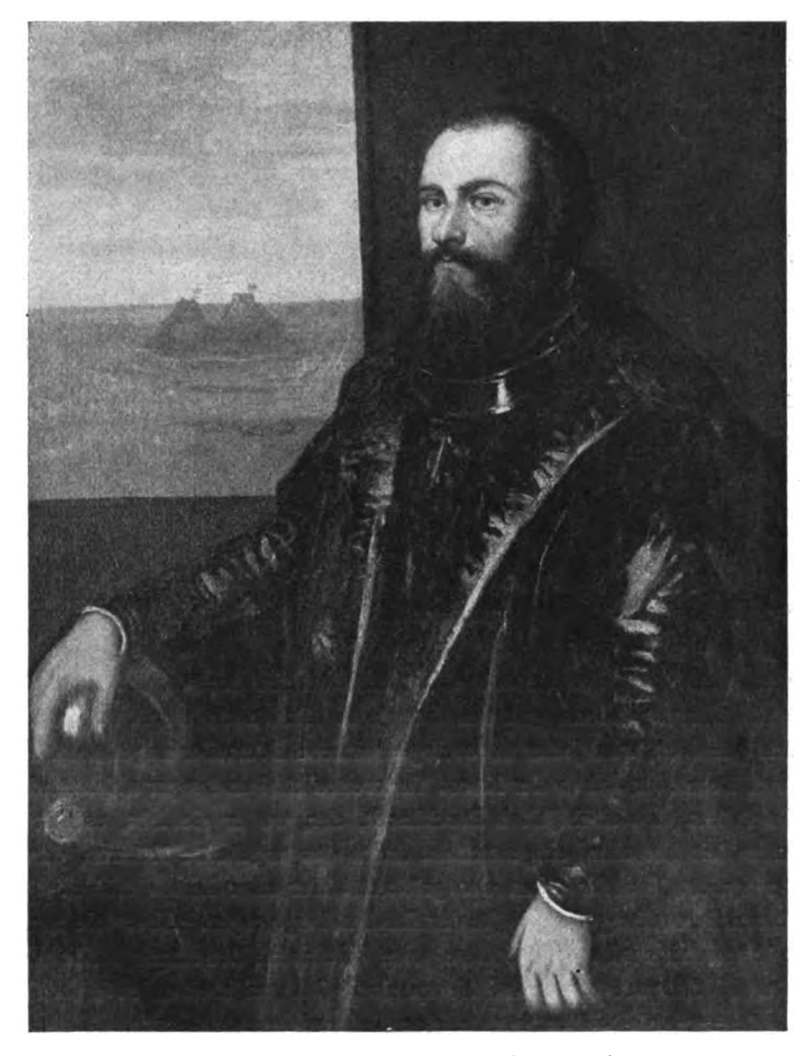
Tintoretto, obschon ein volles Jahrzehnt älter als Veronese, muß in einer historischen Betrachtung seine Stelle hinter diesem einnehmen. Gewiß nicht, weil er künstlerisch der geringere wäre: aber wie er der letztverstorbene der großen Meister — und zwar nicht nur Venedigs, sondern der italienischen Renaissance überhaupt — ist, so ist er auch der Vollender der dortigen Maltradition, Tizians Fortsetzer und das Bindeglied zwischen der Malerei Venedigs und den eigentlichen Malerschulen Europas im folgenden Jahrhundert.

Er sprengte die Einheit des venezianischen Stils, indem er nicht allein an die Stelle der allseitig vom Lichte umströmten goldigen Farbe einen schrofferen Wechsel von Licht und Schatten setzte, sondern auch heftig bewegte Empfindungen mit Vorliebe ausdrückte. Michelangelos mächtige Gestalten zogen ihn an, dabei konnte er sich aber von naturalistischen Regungen nicht frei halten. Nach seinen Absichten sollte sich die Zeichnung Michelangelos mit dem venezianischen Kolorit verbinden; das stand als Spruch an einer Wand seiner Werkstatt. Freilich darf man diesem Künstlerwort ebensowenig unbedingte Gültigkeit zusprechen, wie solchen zugespitzten Aussprüchen von Künstlern im allgemeinen. Seine späteren Werke üben nicht immer eine ganz harmonische Wirkung. Aber schon die früheren, die noch die alte venezianische Farbenpracht zeigen, wie das Wunder des Markus, der zur Rettung eines Märtyrers vom Himmel herabstürmt (von 1548, Akademie, Abb. 333), leiden an einer fast überreizten Bewegtheit und an übertriebener Mannigfaltigkeit in der Komposition. Tintoretto muß eine innerlich unruhige Natur gewesen sein, welche sich schon von Hause aus durch den überlieferten Stil eingeengt fühlte. Als er vollends eine Malweise annahm, welche die Arbeit ungemein förderte, und starke Trockenfirnisse anwandte, steigerte sich



334. Tintoretto. Die Kreuzigung. Venedig, Scuola di S. Rocco (Teilstück)

mit der Fruchtbarkeit auch seine Hast. Mit mächtigen Leinwandbildern füllte er nicht nur venezianische Kirchen (Jüngstes Gericht und Anbetung des Goldenen Kalbes im Chor der Madonna dell' Orto), sondern auch Wände und Decken des Dogenpalastes, der nach dem Brande von 1577 eines neuen malerischen Schmuckes bedurfte. Seine hier im Wetteifer mit Paolo Veronese ausgeführten Kolossalgemälde gelten größtenteils der Verherrlichung Venedigs. Nicht immer ansprechend in allegorischen oder religiösen Gegenständen (Glorien und Empfehlungsbildern), zeigt er sich als ein lebendiger Erzähler in den Schlachtenbildern an der Decke des großen Ratssaales. Sein Paradies ebendort ist wegen seiner riesigen Größe berühmt. Am besten lernt man seine gewaltigen Umrisse in der Scuola di San Rocco kennen, die für ihn das gleiche bedeutet, wie die Kirche San Sebastiano für Veronese. 1564 muß er hier seine Tätigkeit begonnen haben, und er hat in der Folgezeit für die verschiedenen Räume mehr als fünfzig Bilder gemalt. Szenen des Alten und Neuen Testaments werden erzählt, als hätte sich niemals für sie eine Tradition gebildet; originell im Aufbau und Anordnung, werden sie durch außerordentliche Lichtwirkungen erst ganz in das Reich des Wunderbaren hinausgehoben. Auch der Landschaft kommt gelegentlich große Bedeutung zu; auf der Flucht nach Ägypten und den Hochbildern mit Magdalena und mit Maria Ägyptiaca gibt er Stimmungen von tief ergreifender Wirkung. Vor allen Gemälden hier aber zeichnet sich die große Kreuzigung (1565; Abb. 334) aus; sie ist zu einer lebendigen, reichen Volksszene erweitert, die Gruppe der klagenden Frauen am Fuße des Kreuzes von gewaltigem Ausdruck und auch in den Linien anziehend. Ein Unglück ist es übrigens, daß hier sowohl wie beinahe überall sonst Tintorettos stark nachgedunkelte Bilder an schlecht beleuchteten Wänden und Decken sitzen.



335. Tintoretto. Admiral Venier. Florenz, Uffizien

Aus seiner fast unübersehbaren Produktion auch nur das Beste herauszugreifen, verbietet sich. Die Anordnung des Materials begegnet großen, noch immer nicht behobenen Schwierigkeiten. Schon in den Anfängen hat er die Neigung zum Außerordentlichen; er sucht die Schwierigkeiten, um sie gleichsam spielend (freilich, welche Arbeit versteckt sich hinter der scheinbaren Leichtigkeit!) zu überwinden. Mehr als irgendein anderer hat er dazu beigetragen, die überlieferte Bildanordnung, die ein klares Gruppieren um ein Zentrum liebte, zu sprengen. Er verlegt das Schwergewicht, führt den Blick gern in die Tiefe: daher er z. B. auf Abendmahlsbildern die Tafel schräg anordnet und Christus weit hinten die Stelle anweist, wobei dann dem überirdischen Glanz um sein Haupt die Aufgabe zufällt, seine Gestalt nach Gebühr herauszuheben (San Giorgio Maggiore, Venedig). Ähnliches bei der Hochzeit zu Kana in der Salutekirche. Nicht minder stark ist mit diesem Appell an die Tiefenvorstellung in den Bildern aus der Markuslegende gearbeitet, die zu dem obengenannten Wunder gehören (alle ursprünglich für die Scuola di San Marco bestimmt): bewundernswert durch die Kühnheit der Erzählung und die wundervolle Beherrschung des Raumes in Zeichnung und Farbe

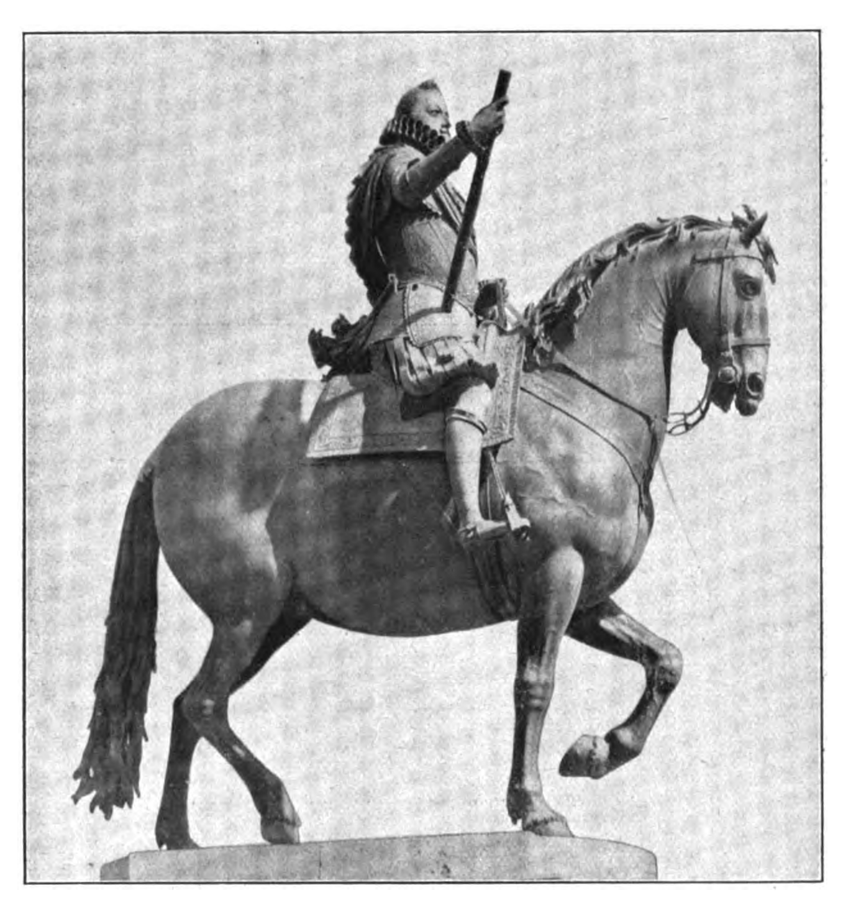
namentlich die Auffindung der Leiche des Heiligen in der Brera (zwei andere im Königlichen Palast in Venedig). Unter seinen noch heute in den Kirchen Venedigs bewahrten Bildern wird man stets dem »Tempelgang der Maria« in Santa Maria dell' Orto wegen der außerordentlichen Komposition Bewunderung zollen. In Halbkreisen steigt die Treppe vom unteren Bildrand zum Tempel auf, dessen Mauer schräg ins Bild geführt ist. Hoch oben gewahrt man, stark durch die Silhouette hervorgehoben, gegen den Himmel gesehen, die Hauptgestalt; auf sie weist — und damit wird dem Blick die Richtung gegeben — eine ganz vorn stehende, vom Rücken gesehene, mächtige Frauengestalt, in der Macht des entblößten Nackens und des verkürzten Armes Michelangelos Sibyllen verwandt. Es war eine Kühnheit, sich an diesen Gegenstand nach Tizian heranzumachen; Tintoretto hat sie durch sein Werk gerechtfertigt.

Ein besonderer Rang gebührt dem Meister auch als Porträtmaler. Hier galt es, sich besonders anzustrengen, wenn er neben dem Größten auf diesem Gebiet in Venedig sich behaupten wollte. Die Zahl der noch heute bewahrten Bildnisse beweist, wie hoch ihn das Patriziat schätzte; namentlich die Prokuratoren von San Marco in ihren prachtvollen Scharlachroben haben sich alle von ihm malen lassen. In Venedig (Dogenpalast und Akademie) findet man viele davon; einige der vorzüglichsten waren bis vor kurzem in der Akademie in Wien zu sehen. Proben seiner Bildniskunst werden in fast allen großen Museen bewahrt. Seine Bildnisse erscheinen subjektiver aufgefaßt als diejenigen Tizians (Abb. 335); durch impressionistische Technik erhalten sie den stärkeren Eindruck des Augenblicks; ein mächtiger Hauch des unmittelbaren Lebens geht von ihnen aus. Daß auch hier eine ganz starke Persönlichkeit sich offenbart, wird jeder unvoreingenommene Beurteiler zugestehen.

Die älteren Beurteiler haben der Kunst Tintorettos kühl und sogar ablehnend gegenübergestanden. So äußert sich noch Jakob Burckhardt, der, wo er sie lobt, es fast widerwillig tut. In neuester Zeit hat man, eingenommen durch das ungeheure Können, das aus seiner Bravourmalerei spricht, ihn für einen der größten Maler aller Zeiten erklärt. Viel hat zu dieser gerechteren Beurteilung der Engländer Ruskin beigetragen. Aber wie man sich auch persönlich zu Tintoretto wird stellen wollen: seine historische Bedeutung bleibt unbestreitbar. Durch Greco und Velazquez hat er auf die spanische Malerei bleibenden Einfluß gewonnen; der Eindruck, den er auf Rubens machte, war tief und nachhaltig; auch in der Folgezeit haben gerade große Maler sich stets und freudig zu ihm bekannt. So bleibt ihm zu dem Ruhm, einer der größten Könner aller Zeiten gewesen zu sein, derjenige eines wahrhaft gewaltigen Anregers.

6. Das Ende der Renaissance

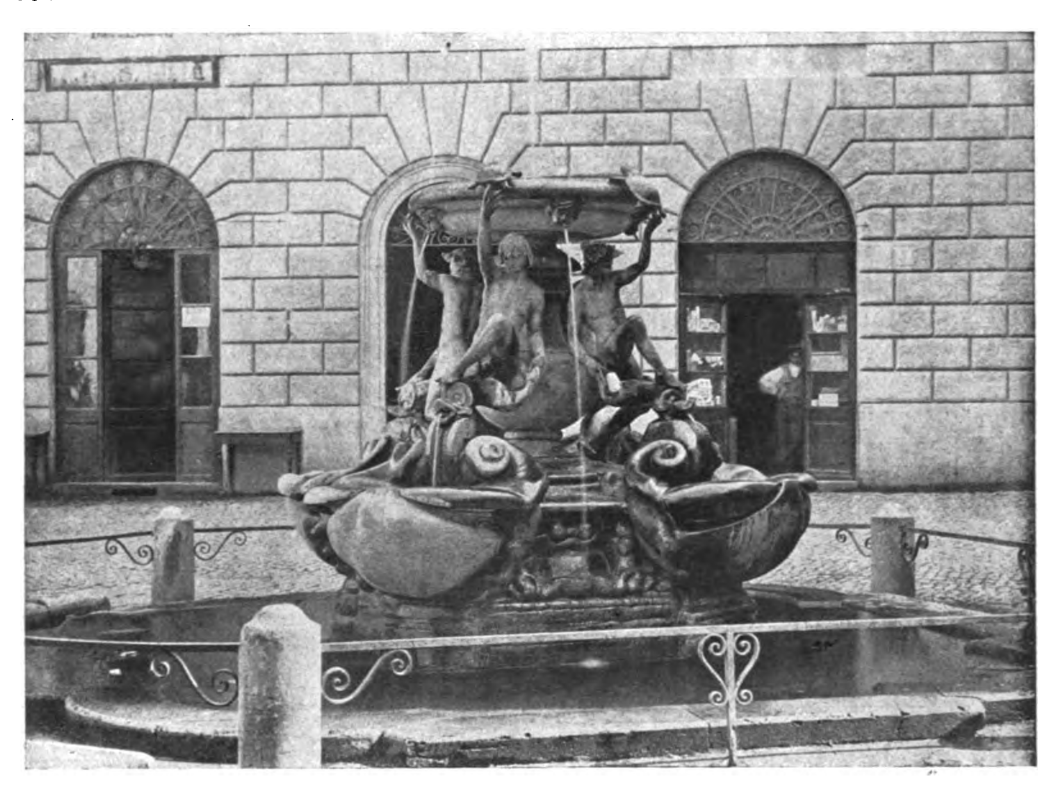
Nimmt man als Maßstab für das historische Urteil nur den Umfang der Tätigkeit, welche die Künstler eines Zeitalters entfalten, und legt man dabei auch noch Gewicht auf die Meinungen, die sie selbst von ihrem Wirken hegen und offen aussprechen, so scheint im Laufe des 16. Jahrhunderts das italienische Kunstvermögen durchaus nicht gesunken, und es ist keineswegs bald nach Raffaels Tode ein Verfall insbesondere der Skulptur und der Malerei eingetreten. Was in den Jahren 1530—70 in Mittelitalien gemeißelt, gegossen und gemalt wurde, übersteigt weit die Summe der Schöpfungen, welche die ältere Renaissancekunst hervorgebracht hat. Unbestritten bleibt außerdem, daß die italienische Kunst erst jetzt das höchste Ansehen und mustergültige Bedeutung in Europa genoß. Scharen nordischer Künstler gingen alljährlich über die Alpen, um in Italien die wahre Künstlerweihe zu empfangen.



336. Giovanni da Bologna und Pietro Tacca. Reiterstandbild Philipps III. Madrid

Rom wurde zu einer förmlichen Hochschule für die Künstler Europas. Manche italienische Künstler zogen wieder nordwärts und verbreiteten hier erfolgreich den Ruhm der heimischen Weise. Unbestritten bleiben auch die gute Naturanlage und die tüchtige Schulung zahlreicher Künstler. Wenn sie sich prahlerisch über ihre Vorgänger erheben, so sprechen sie in einem Punkte die Wahrheit aus: umfangreiche Aufgaben gelingen ihnen rascher, ihre Handfertigkeit hat entschieden gewonnen. Aber gerade an diesem Punkte setzt das Urteil ein, welches über das Zeitalter den Stab bricht und es durchaus gerechtfertigt findet, daß von den zahllosen Werken desselben nur einige wenige in der Erinnerung der Nachwelt leben. Die größere Fertigkeit verlockte zu flüchtigerem Arbeiten. Die Künstler gaben sich selten noch die Mühe, gewissenhaft die Natur zu studieren; sie griffen zu den naheliegenden Mustern, welche die großen Genossen, voran Michelangelo, ihnen in der bequemsten Weise darboten, und begnügten sich, diese zu wiederholen oder leichthin zu ändern. Kunst wurde auf Kunst gepfropft. Niemals aber hat noch im Laufe der Weltgeschichte eine Kunstrichtung ein kräftiges Leben und eine dauernde Blüte entwickelt, welche sich von der ewig frischen Quelle der Phantasie, von der Natur, entfernt.

Da, wo die Künstler gezwungen waren, auf die Natur unmittelbar zurückzugehen, haben sie auch um die Mitte des 16. Jahrhunderts noch Tüchtiges geschaffen. Die Porträtbilder überragen in der Skulptur wie in der Malerei weitaus die Darstellungen aus dem religiösen



337. Taddeo Landini. Schildkrötenbrunnen. Rom

und dem mythologischen Kreise. Die monumentalen Reiterstatuen Cosimos I. in Florenz von Giovanni da Bologna (1594 aufgestellt) und besonders Philipps III. in Madrid, entworfen von demselben, aber erst von Pietro Tacca († 1640) gegossen (Abb. 336), machen noch durch die edle und elegante Haltung des Dargestellten Eindruck. Von Tacca rührt auch die tüchtige Reiterstatue Ferdinands I. in Livorno her, an deren Sockel er vier gefesselte Korsaren anbrachte. Es sind die Ahnen der Sklaven an Schlüters Denkmal des Großen Kurfürsten.

Auch dekorative Werke gelingen meistens vortrefflich. Einzelne Grabmäler und Brunnen gehören zu dem Wirkungsvollsten, was in dieser Gattung geschaffen worden ist. Die Fontana delle Tartarughe in Rom, so benannt von den (allerdings erst später hinzugefügten) Schildkröten, welche von vier nackten Jünglingen an den Rand der Brunnenschale emporgehoben werden, erschien der Nachwelt Raffaelischen Ursprungs würdig (Abb. 337), während sie in Wahrheit von einem Florentiner, Taddeo Landini († 1594), herrührt. Auch dafür ist die Erklärung leicht gefunden. Wenn die Künstler nicht bedeutende inhaltreiche Gestalten anstreben, sondern sich in leichtem Formenspiele ergehen, kommt ihre Unnatur selten zum Vorschein; denn auf diese muß schließlich das Tadelnswerte der ganzen Richtung zurückgeführt werden. Wir empfinden sie überall, wo Stellungen, Bewegungen und Gebärden der Menschen in einer Weise geschildert werden, welche in der Wirklichkeit nicht möglich ist. Der Widerspruch erklärt sich nicht, wie in älteren Zeiten, aus der Ungelenkigkeit der Hand und der mangelhaften Schulung des Auges. Er darf auch nicht verwechselt werden mit der Steigerung des Ausdrucks, mit der allerdings ungewöhnlichen Erhebung des Charakters und der Richtung auf größere Reinheit, welche den idealen Stil auszeichnet. Die ideale Gestalt

steht über der Natur, erscheint aber nicht gegen die Natur geschaffen. Hier dagegen liegt der Widerspruch darin, daß das äußere tumultarische Treiben notdürftig eine innere Gleichgültigkeit verbirgt. Die Figuren reden viel, aber sagen wenig oder nichts. Die ganze Richtung ist mit einer Deklamation zu vergleichen, welche sich mit dem lauten, zuweilen wohl klingenden Schalle begnügt, den Sinn der Worte aber nicht beachtet. Nur zu geringerem Teile tragen die künstlerischen Persönlichkeiten daran die Schuld. Die Schnellarbeit ließ die Komposition eben nur selten reifen.

Aber auch wenn die Künstler sich mehr Mühe gegeben hätten, würden sie kaum die Frische ihrer Vorgänger erreicht haben. Die Gedankenkreise, in welchen sich die italienische Renaissance bewegt hatte, waren nahezu erschöpft, die künstlerischen Formen, in welchen sie verkörpert wurden, fast alle abgeschliffen. In Italien gelangte keine neue Anschauungsweise zur Herrschaft, wie es diesseits der Alpen geschah. Gewohnheitsmäßig hielt die Phantasie an den alten Vorstellungen fest, ohne sich für diese in früherer Art begeistern zu können. Die Aufbauschung, der äußerliche Aufputz der Formen, täuscht uns nicht über die geringe Fülle des Inhalts. Eine neue Formensprache — die Verwandlung des vorwiegend plastischen Idealismus in einen malerischen Realismus — war nur im Zusammenhange mit einer neuen nationalen Anschauungsweise möglich. Gerade jetzt lockert sich aber die Verbindung der Kunst mit dem Volksboden. Den Beweis dafür haben wir in dem wiederholten Wechsel des Aufenthaltes einzelner Künstler, ferner in der Leichtigkeit, mit welcher fremde, nordische Künstler in Italien festen Fuß faßten und Ansehen gewannen, und endlich in der hohen Gunst, welche die italienische Kunst an nicht italienischen Höfen genoß. Sie diente ihnen als unentbehrlicher Schmuck, wie denn überhaupt die italienische Bildung



338. Cellini. Perseus. Bronzestatue
Florenz, Loggia de' Lanzi



339. Guglielmo della Porta. Grabmal Pauls III. Rom, S. Peter

einen internationalen Charakter annahm, nicht wegen ihres Inhaltes, sondern weil sie die äußeren Formen reicher und feiner entwickelt hatte, einen vornehmen Schein an sich trug. Von der Kunst wurde zunächst eine dekorative Wirkung erwartet, sie bot auch kaum eine andere.

Es ist schwer zu sagen, ob die Skulptur oder die Malerei durch die veränderten Verhältnisse eine größere Einbuße erlitten habe. Zieht man die Reliefs an den Sockeln der größeren Denkmäler (z. B. jener Reiterstatue Cosimos I. in Florenz), an Türen, wie diejenigen am Dom zu Pisa von Gianbologna, oder an den Prunkaltären in Betracht, so möchte man die stärkste Verwilderung im Gebiete der Skulptur vermuten. Der Sinn für den schönen Aufbau der Komposition, für die symmetrische Gruppierung, für das Maßvolle und

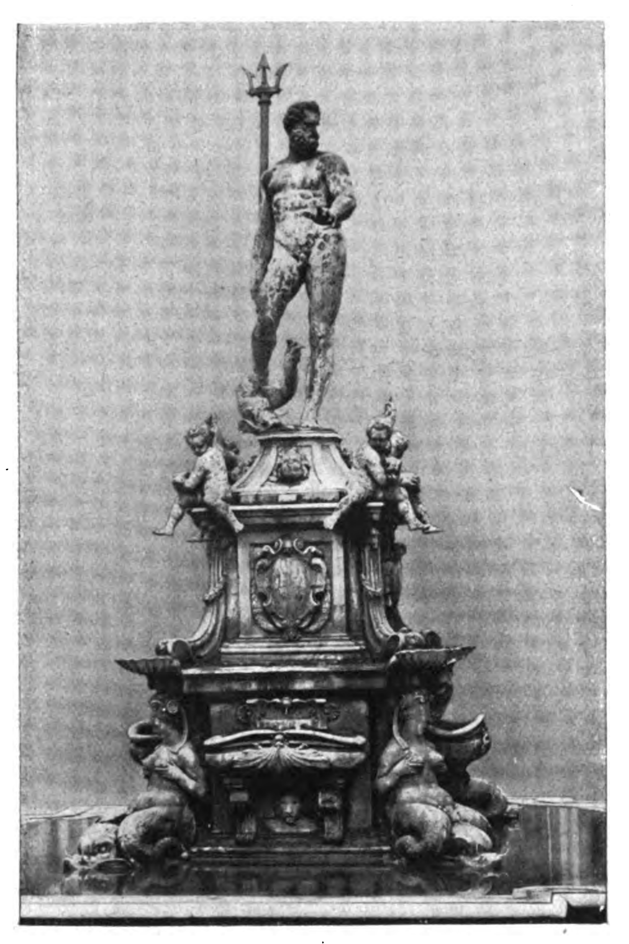
Ruhige ist vollständig verlorengegangen; eine malerische Wirkung wird aber durch aufdringliche Betonung der einzelnen Gestalten nicht erreicht. Auf der anderen Seite erscheinen in den mächtigen religiösen und historischen Gemälden die Flüchtigkeit der Ausführung und die öde Leere der Formen noch auffälliger. Jedenfalls ist die Zahl der beachtenswerten Werke auf dem Gebiete der Skulptur immer noch größer als auf dem der Malerei.



340. Baccio Bandinelli
Von den Chorschranken im Dom zu Florenz

Außer Tribolo (S. 236), der zum Teil noch den Spuren des Andrea Sansovino folgt, verdienen Benvenuto Cellini (1500—71) und Guglielmo della Porta († 1577) Anerkennung. Cellini hat durch seine prahlerische, aber fesselnde Selbstbiographie dafür gesorgt, daß sein Ruhm in weite Kreise drang. Seine künstlerischen Erfolge waren weder in seiner Heimat, noch in Frankreich, wo er längere Zeit am Hofe Franz' I. Beschäftigung fand, — an seinen Aufenthalt dort erinnert die sogenannte »Nymphe von Fontainebleau«, ein großes, für eine Türlünette jenes Schlosses bestimmtes Bronzerelief im Louvre —, so nachhaltig, wie er sie schildert. Seine Rührigkeit auf den mannigfachsten Gebieten des Kunstbetriebes gewinnt unser Interesse am meisten; der Goldschmied lebt glänzender in der Erinnerung als der eigentliche Bildhauer. Doch hat er in seinem bronzenen Perseus (Loggia de' Lanzi) ein Werk geschaffen, welches die Arbeiten der meisten Zeitgenossen überragt (Abb. 338). Die herb naturalistischen Formen des jugendlichen Helden erinnern an Lieblingstypen des ausgehenden 15. Jahrhunderts und halten sich einigermaßen frei von den leeren Übertreibungen der Manieristen. Um so geringer seine Kolossalbüste Cosimos I. im Museo Nazionale. Guglielmo della Porta, aus der Lombardei, geriet unter Michelangelos Einfluß, aber er behauptete sich darin mit Glück. Das Grabmal Pauls III. in S. Peter (Abb. 339) hat eine lebendige, frisch wirkende Sitzstatue, und auch die nach den Tageszeiten des Mediceergrabmals angeordneten allegorischen Frauen, von denen die jüngere links ursprünglich unbekleidet war, sind zum wenigsten nicht manieriert.

Im allgemeinen hatte die oberflächliche Sucht, Michelangelo nachzuahmen, zu dem Glauben Anlaß gegeben, es komme alles auf kolossale Verhältnisse an. Während aber bei dem Meister die Richtung auf das Große und Mächtige der Ausfluß seines persönlichen Geistes ist, beharren die Schüler bei der mechanischen Wiederholung des gewaltigen Formengerüstes. Trotz dieser Anlehnung an das große Vorbild haben einzelne Künstler noch im Sinn der Hochrenaissance erfreuliche Werke zu schaffen vermocht. Von Vincenzo Dantis, eines gebürtigen Peruginers († 1576), Begabung wird ein im Museo Nazionale in Florenz be-



341. Giovanni da Bologna. Vom Neptunsbrunnen in Bologna

wahrtes Bronzerelief recht günstige Vorstellungen erwecken. Er hat die dritte der Gruppen über einer Tür des Baptisteriums mit der »Enthauptung des Täufers« geschaffen, freilich in jener Übergestrecktheit der Körper, an der die Zeit Gefallen findet. An der sitzenden Bronzestatue des Papstes Julius III. vor dem Dom in Perugia verdienen wieder die Reliefs an der Gewandung Beachtung. In schlimmster Weise suchte dagegen Baccio Bandinelli, ein Goldschmiedsohn aus Florenz (1493—1560), mit Michelangelo zu wetteifern. Wenn wir Vasaris Berichten trauen dürfen, war er auch in seiner äußeren Lebensführung der Affe Buonarrottis. Jedenfalls plagten ihn Neid und Eifersucht, solange er lebte, und er fing ein Werk regelmäßig damit an, daß er nach dem Meister oder, wie er meinte, Nebenbuhler hinüberschielte. An natürlicher Begabung fehlte es ihm nicht; dies zeigen die Relieffiguren der Apostel an den Chorschranken im Dome zu Florenz, welche sich durch einfache Wahrheit und Linienschönheit auszeichnen (Abb. 340). Auch sonst bemerkt man häufig Spuren technischer Gewandtheit. Seine großen Gruppen, unter welchen die des Herkules mit Cacus auf der Piazza della Signoria in Florenz (1534) die bekannteste ist, leiden daran, daß sie gewaltsame Kontraste der Bewegungen ohne jeden inneren Grund, gleichsam um ihrer selbst willen vorführen.

Ein Ausländer trug in der letzten Zeit der Renaissance über die eingeborenen Bildhauer den Sieg davon, der Vlame Jean Boulogne aus Douay (um 1524—1608), der sich etwa 1556 als Giovanni da Bologna in Florenz niederließ. Er ist ganz italienisch geworden und hat fleißig Michelangelo studiert. Eine ruhigere Natur, mit einem klaren Blick und einer sicheren Hand begabt, bleibt er von allen Übertreibungen frei und hält die Grenzen seiner Kunst genauer fest. Auch bewahrt er sich, wie seine Madonnenstatuen zeigen, eine kräftigere Empfindung für das Lebenswahre als alle seine Kunstgenossen. Wirksam in den Umrissen, auch in der Anordnung der einzelnen Teile gut gedacht, ist sein Neptunsbrunnen in Bologna (1566, Abb. 341). Auch dem kühnen Aufbau der Gruppe des Raubes der Sabinerinnen in der Loggia de' Lanzi (1583, Abb. 342) wird man stets Bewunderung entgegenbringen, mag auch das verständig Berechnete über das unmittelbar von der Phantasie Eingegebene siegen. Vollends glücklich erfunden ist die Bronzestatue des Merkur (Tafel XXIII), der durch die Luft fliegt, nur mit einem Fuße noch auf einem Windstoße leicht aufruhend,



MERKUR. VON GIOVANNI DA BOLOGNA

Florenz, Museo Nazionale

im Museo Nazionale in Florenz (1564). Um diese Schöpfung durften ihn nicht bloß die unmittelbaren Genossen, sondern die Künstler aller Zeiten beneiden. Giovanni hat in ihr die Schranken der herrschenden Richtung glänzend überwunden und einem antiken Gedanken wirklich neues Leben eingehaucht. In den zahlreichen dekorativen Werken zeigt er sich dagegen als ein Kind seiner Zeit; er liebt das Kolossale und überträgt (als Ornamentist) den älteren grottesken Stil, Masken und phantastische Tiergestalten, in die eigentliche Plastik. Überaus fruchtbar und erfindungsreich erwies er sich als Bildner von Kleinplastiken; seine rasch auch nördlich der Alpen verbreiteten Arbeiten haben besonders die Phantasie nordischer Künstler beeinflußt.



342. Giovanni da Bologna
Raub der Sabinerinnen. Bronzestatue
Florenz, Loggia de' Lanzi

Ein Werk von so bleibendem Werte wie den Merkur Giovannis da Bologna hat die gleichzeitige Malerei kaum geschaffen. Steht man den zahllosen Fresken und Ölgemälden, welche in den Jahren 1530—70 entstanden, gegenüber, so entdeckt man leicht die Verschwommenheit in der Zeichnung und in der Farbe, den Mangel an individueller Charakteristik, das bald Süßliche, bald Leere des Ausdrucks und die Übertreibung in den Bewegungen als gewöhnlich wiederkehrende Merkmale. Mit ihnen verbinden sich eine große technische Fertigkeit, welche zu einem oberflächlichen, hastigen Verfahren verleitete, und eine allgemeine humanistische Bildung, welche aber nicht tief genug ging, um vor hohlen Phrasen und seltsamen Einfällen zu bewahren.

Auch hier hat die Nachahmung Michelangelos die schlimmsten Früchte getragen und besonders in Florenz den Kreis, der sich um Andrea del Sarto gesammelt hatte und von dessen Hauptvertretern schon oben die Rede war, vollständig gesprengt. Nur die Porträtmalerei treibt noch gesunde Blüten. Auch bei einzelnen Madonnen und Heiligen Familien erkennt man die gute Tradition. Von den umfangreichen Fresken und mächtigen Altarbildern läßt sich dagegen nur sagen, daß die persönliche Natur des Künstlers, seine besondere Art, das Leben aufzufassen, unter dem Druck der allgemein herrschenden, förmlich Mode gewordenen Richtung gänzlich zurücktritt. Im Grunde sind die Schilderungen alle einander nahe verwandt, mag man auch aus äußerlichen Kennzeichen auf den verschiedenen Ursprung raten. Es lohnt daher kaum, bei den einzelnen Werken zu verweilen; es genügt, wenn wir nur die beliebtesten Meister namhaft machen.

Unter den florentinischen Malern steht neben Giorgio Vasari aus Arezzo (1511 bis 74), dessen Ruf als Schriftsteller (S. 18) und Architekt seine Unbedeutenheit als Maler



343. Bronzino. Bildnis des Stefano Colonna
Rom, Galerie Corsini

decken muß, in erster Linie Angelo di Cosimo, genannt Bronzino (1503—72). Er ist ein ganz hervorragender Porträtmaler, der sich in seinen besten Arbeiten, von sicherer Zeichnung und eindrucksvoller, etwas kühler Färbung, sogar neben den Venezianern zeigen kann. Bezeichnend für ihn ist der junge Ugolino Martelli, im Hofe seines Florentinischen Palastes mitten unter Büchern sitzend, in Berlin. Ihm ebenbürtig, wenn nicht überlegen, das Jünglingsbildnis in der Sammlung Sagan in Paris, das mit vollendeter Eleganz den höchsten Reichtum an plastischer Form verbindet. Sonst ist vieles von seiner besten Qualität in Italien geblieben: der fuchsbärtige Marchese Panciatichi und seine Frau (Tribuna der Uffizien), sowie verschiedene Bildnisse der Eleonore von Toledo, unter denen das kühle, auf Silber und Blau gestimmte Porträt in den Uffizien, das die hochmütige Frau mit ihrem kleinen Sohn vereinigt zeigt, hervorragt. Ein wahres Glanzstück auch der stolze Stefano Colonna im vollen Waffenschmuck in der Galerie Corsini in Rom (Abb. 343). Um so unerträglicher wirkt Bronzino in seinen meist gewaltigen Altarbildern, wie in seinen Mythologien, von deren Manieriertheit man sich mit Bedauern abwendet. — In Rom herrschten die Brüder Taddeo (1529—66) und Federigo Zuccaro († 1609); der letztere erfreute sich auch außerhalb Roms zahlreicher Gönner.

Allmählich trat Michelangelos Einfluß zurück und machte einer gezierten, äußerlichen Anmut und einer gefälligeren Färbung Platz, aber das Seelenlose und Gezwungene blieb. Hier ist besonders Giuseppe Cesari, bekannter als Cavaliere d'Arpino (1568—1640), zu nennen, der in Rom und Neapel zu hohem Ansehen gelangte. Ungleich bedeutender als diese »Manieristen« ist der aus Urbino stammende Federigo Baroccio (1535—1612). Nach zweimaligem Aufenthalt in Rom, noch in seiner Jugend, nahm er in seiner Vaterstadt seinen Wohnsitz und entfaltete von hier aus eine überaus reiche, von den Zeitgenossen bewunderte Tätigkeit. Die Bekanntschaft mit Werken Correggios wurde für seine Laufbahn bestimmend. Ihm dankt er vielfach die originelle Anlage seiner Bilder und die reich differenzierte Lichtführung, ihn strebt er in der Holdseligkeit seiner Figuren zu erreichen. Aber ein sehr reges und unermüdliches Studium nach der Natur, das seine zahlreich erhaltenen Zeichnungen — vielfach in Pastell — bekunden, bewahrte ihn davor, nur Correggios Nachahmer zu werden. Von seinen über Italien weit verbreiteten Bildern — wurde er doch wiederholt für Rom, dann für Mailand und Genua (Abb. 344) und von Kaiser Rudolf II.

beansprucht — wurde die große »Kreuzabnahme« im Dom von Perugia besonders gefeiert; daneben die »Madonna del Popolo«, die er für Arezzo malte (jetzt in den Uffizien). Hier kann man seine Schwächen und Vorzüge besonders kennen lernen, die Überfüllung und die glücklich beobachteten Einzelheiten, sowie sein eigentümliches Kolorit; er hat eine fatale Vorliebe für rosa Fleischtöne und verwendet in den Schattenpartien gern bläuliche Töne. Man hat mit Recht beobachtet, daß sein Inkarnat an Rubens erinnert, und gewiß hat der große vlämische Meister sich Baroccios Werke während seiner Studienjahre in Italien genau angesehen. Seine Kompositionen wurden zum Teil durch seine eigenen geistvollen Radierungen rasch Gemeingut.



344. Federigo Baroccio
Christus am Kreuz und der h. Sebastian. Genua, Dom

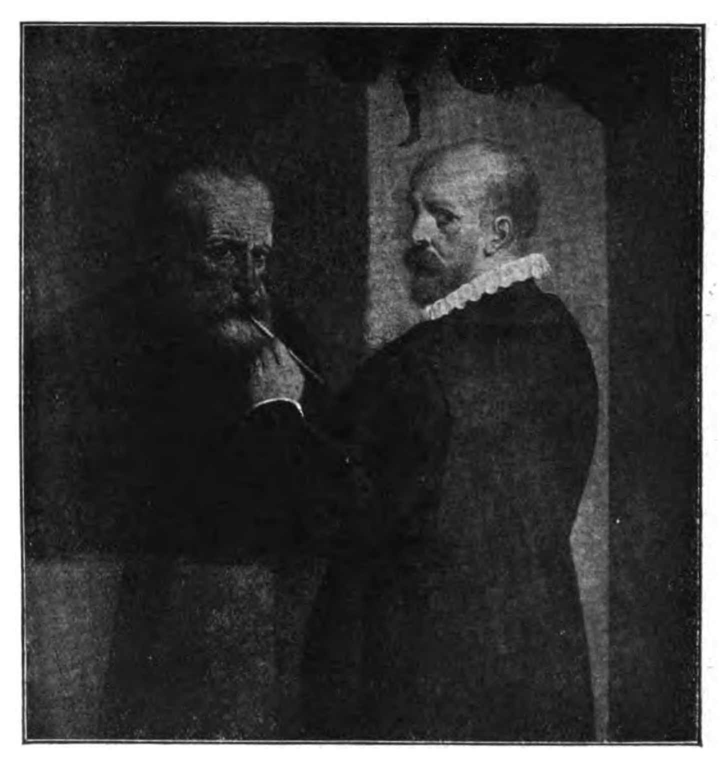
Will man an einem Beispiele sehen, welchen Umschwung in den Anschauungen und in dem Formensinne wenige Jahrzehnte herbeigeführt haben, so empfiehlt sich dafür der Freskenschmuck im Palazzo Vecchio in Florenz. Sein Schöpfer, Vasari, hat ihn eingehend beschrieben, die Zeitgenossen haben ihn gepriesen und nachgeahmt. Die Ornamente, welche die Felder einrahmen, haben Schwung und Leichtigkeit verloren; zur Grotteske treten plattgeschlagene Bänder hinzu, und Masken und Fratzen beginnen das zierliche Rankenwerk zu durchbrechen. Die gemalten Giebel über den Türen ahmen die geschweiften Sarkophagdeckel nach, welche an Michelangelos Mediceergräbern vorkommen. Die Bilder selbst zeigen eine seltsame Mischung von platter Naturwahrheit und aufgebauschter Allegorie. Wie aus der Vogelperspektive blickt man auf die Schlachtfelder, Städte, Landschaften hinab, und während im Mittelgrunde sich unzählige winzige Figuren tummeln, prunken im Vordergrunde lebensgroße allegorische, nichtssagende Gestalten. Ein Ton augendienerischer Schmeichelei, gemeiner höfischer Huldigung klingt durch die meisten Schilderungen hindurch. Was hätte wohl Michelangelo gesagt, hätte er sehen können, wie sein Schüler in dem Bilde der Belagerung von Florenz die Feinde der Republik verherrlichte! Ein anderes Beispiel der herrschenden Richtung sind die Martyrbilder in S. Stefano Rotondo in Rom von Niccolò (Circignani) dalle Pomarance (auch il Pomarancio), in welchen ohne jeden tragischen Akzent die widerlichsten Greueltaten geschildert werden, die Lust am Brutal-Sinnlichen sich plump Luft macht.



345. Giulio Cesare Procaccini. Maria Magdalena. Mailand, Brera

Man darf übrigens nicht meinen, daß sich die Kunsttätigkeit auf die großen Städte Rom und Florenz beschränkt hätte. Zahlreiche kleinere besaßen Akademien (nach dem Vorbild von Florenz, wo unter hauptsächlicher Anregung Vasaris 1562 die erste »Akademie« begründet wurde, deren Protektorat der Großherzog Cosimo I. übernahm) und beherbergten Künstlergemeinden, welche es an Rührigkeit nicht fehlen ließen, ja häufig eine größere Anhänglichkeit an die alten Überlieferungen bekunden, und da sie nicht in gleichem Maße zur Überhastung der Arbeit, wie namentlich die Römer, verlockt wurden, auch eine gründlichere technische Bildung bewahrt haben. Solche Lokalschulen mit regem und verhältnismäßig gesundem Kunstbetriebe lernen wir in Mailand, Genua, Cremona, Ferrara und Bologna kennen.

In Mailand nahm die Familie der Procaccini eine herrschende Stellung ein, insbesondere Ercole (bis nach 1591), welcher sich durch die sorgsame Ausführung seiner Gemälde auszeichnete, und seine Söhne Camillo und Giulio Cesare, beide als glückliche Nachahmer Correggios und Parmigianinos gerühmt, aber auch durch Baroccios Werke gefördert (Abb. 345). In Genua hielt gegenüber den zahlreichen flüchtigen Dekorationsmalern Luca Cambiaso (1527—85) an einem liebenswürdigen, durch heitere Färbung wirksam gehobenen Naturalismus fest (Abb. 346). Ebenso fruchtbar, wie vielseitig hat er Kirchen, Paläste und Villen seiner Vaterstadt mit seinen Werken geschmückt, unter denen das Altarbild der »Beweinung Christi« in S. Maria di Carignano durch die gesetzmäßige Strenge der Anordnung und tiefen seelischen Gehalt hervorragt. Daneben versteht er es, feierlich und reich zu sein; seine Fresken in der Lercari-Kapelle des Doms wirken mit der Pracht ihrer Architektur fast wie Arbeiten Veroneses. Cambiaso ist seine letzten Jahre am spanischen Hof tätig gewesen und ist in Madrid gestorben. Cremona ist der Sitz der Familie Campi, deren Stammhaupt Galeazzo († 1536) den tüchtigen, von venezianischer Kunst ausgehenden Boccaccino und daneben Perugino studierte, während von den jüngeren Gliedern Giulio († 1572) erst die Venezianer, dann Giulio Romano auf sich einwirken ließ, ohne ganz die frische Natürlichkeit darüber einzubüßen. Cremona ist auch der Geburtsort der Sofonisba Anguissola (bis 1626) und ihrer fünf malenden Schwestern, mit deren Werken, namentlich Bildnissen, die



346. Luca Cambiaso, das Bildnis seines Vaters malend. Selbstbildnis. Nervi, Marchese Spinola

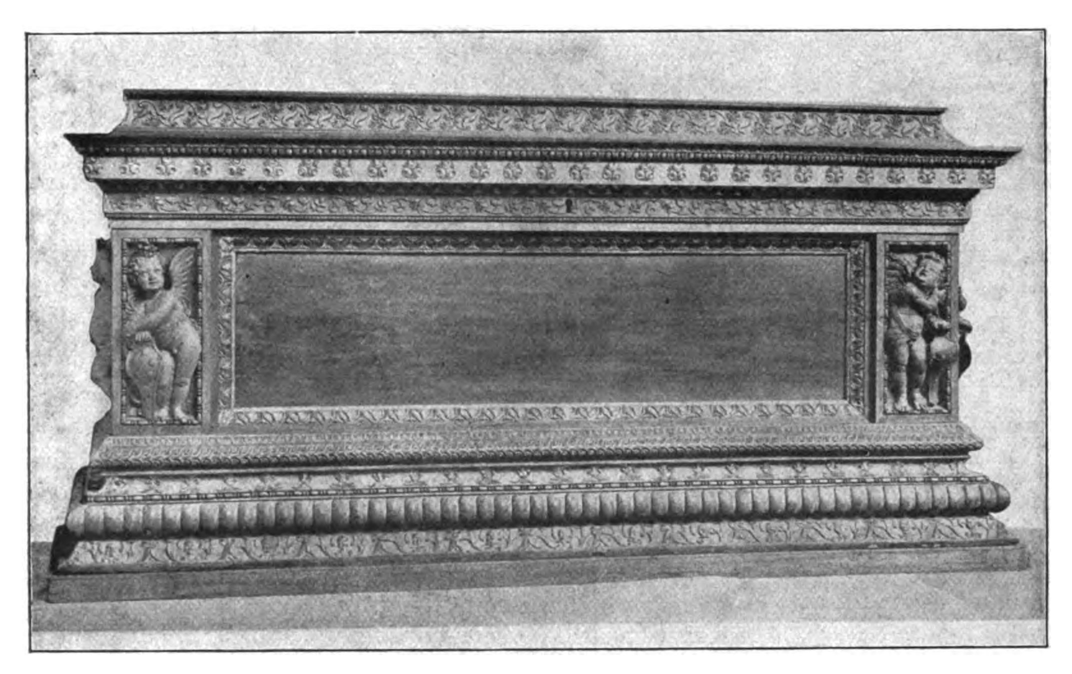
Kunstgeschichte höflicherweise etwas mehr Umstände macht, als wenn es Männerarbeiten wären. Unter den mittleren Städten Italiens kann sich keine einer so rührigen Kunstpflege um 1550 rühmen, wie Bologna. Der Stammbaum der Maler geht hier auf Francia zurück und auf die Schüler Raffaels, welche aus Bologna dem großen römischen Meister zuzogen, wie Bagnacavallo und Innocenzo da Imola. Anklänge an Raffael haben sich daher hier länger und kräftiger als in den meisten anderen Schulen erhalten und ähnliche Auffassungen der Kunst, wie sie sich unter Giulio Romano in Mantua festgesetzt hatten, Wurzel gefaßt. Technisch tüchtig sind alle Meister Bolognas; hervorragend, so daß ihn jüngere Zeitgenossen mit den großen Meistern auf eine Stufe stellten, ist nur der vielseitige, auch als Architekt beachtenswerte Pellegrino, genannt Tibaldi († 1592), den das Schicksal später nach Spanien führte, wo er im Escorial tätig war, und der, obwohl er als Schüler Michelangelos galt, doch in der Architektur wie in der Malerei sich maßvoll verhielt. Seine »Anbetung der Hirten« (Abb. 347; vergrößerte Wiederholung des Originals in der Galerie Borghese in Rom von 1548) ist für ihn (wie für viele seiner Zeitgenossen) höchst charakteristisch. Das Gemälde ist Plastik geworden, nach der Weise Michelangelos, die Hauptperson, Maria, sitzt bescheiden da, von lauter körperlicher Schaustellung eingerahmt. Bei einem anderen Bologneser Zeitgenossen, Bartolommeo Passarotti († 1592), mischen sich in seltsamer Weise Michelangeleske Formen mit der Anmut Correggios.

Zwei Dinge erregen bei der Betrachtung dieser Provinzialschulen unsere Aufmerksamkeit: die Kunst vererbt sich in ihnen noch häufig vom Vater auf den Sohn, und der Kunstbetrieb hat manchmal noch einen handwerksmäßigen Zuschnitt. Beides war günstig. Ihre blühendsten Stätten hat die Kunst in Oberitalien. Die mehr bürgerliche Erziehung förderte



347. Nach P. Tibaldi. Anbetung der Hirten. Wien, Liechtenstein

die technische Tüchtigkeit, die Entfernung von den Hauptorten der Kunst minderte ihre Abhängigkeit und rettete ihrer Phantasie wenigstens einzelne naturwahre Züge. Sie bereiteten den Boden für die Wendung zum Besseren, welche die Malerei in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts — von Bologna aus — nahm, und verhüteten den gänzlichen Verfall der italienischen Kunst. — Der Sonderstellung, welche Venedig bis an den Ausgang des Jahrhunderts sich bewahrte, ist in anderem Zusammenhang bereits gedacht worden.



348. **Truhe der Familie Strozzi. Florenz 1512. Berlin, Schloßmuseum**

D. Das Kunsthandwerk der italienischen Renaissance

Überaus beweglich und leicht verschiebbar sind in der italienischen Renaissance die Grenzen zwischen reiner Kunst und Kunsthandwerk. Dem letzteren werden nach der gangbaren Anschauung die dekorativen Aufgaben zugewiesen. Es bewegen sich aber auch die monumentale Architektur und Skulptur insbesondere der Frührenaissance gern in dekorativen Geleisen, und man würde ihnen nicht wenig von ihren Reizen und ihrer Bedeutung nehmen, wollte man die dekorativen Arbeiten daraus streichen. Die Künstler selbst machten keinen Unterschied zwischen Kunst und Kunsthandwerk; sie waren auf beiden Gebieten mit gleichem Eifer tätig. Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano und viele andere Bildhauer spielen auch in der Geschichte der dekorativen Kunst eine große Rolle. Hervorragende Maler beteiligten sich an der Herstellung von Bettstellen und Truhen und schmückten sie mit Bildern (S. 139), ganz zu schweigen von dem Mythus, der den Aufschwung der Töpferei in Urbino an Raffaels Namen knüpft.

Einfluß der Architektur auf das Gerät. Der rege Anteil der Künstler an den Erzeugnissen des Handwerks hat bei diesem das Festhalten an geläuterten Formen zur Folge; insbesondere übt die Architektur einen beherrschenden Einfluß auf die Gestalt und den Schmuck dekorativer Arbeiten aus. Die Altäre und die Grabmäler wiederholen die Glieder der monumentalen Architektur; auch an Gegenständen der Zimmereinrichtung, z. B. Kaminen, können wir die Aufeinanderfolge von Architrav, Fries und Kranzgesims und den in der Architektur beliebten Schmuck der trennenden und verbindenden Glieder: Welle, Perlstab, Zahnschnitt usw. beobachten (Abb. 349) und selbst die Möbel zeigen einen gesetzmäßigen, von der großen Architektur hergekommenen Aufbau (Abb. 348).



349. Benedetto da Rovezzano. Kamin aus Palazzo Borgherini. Florenz, Museo Nazionale

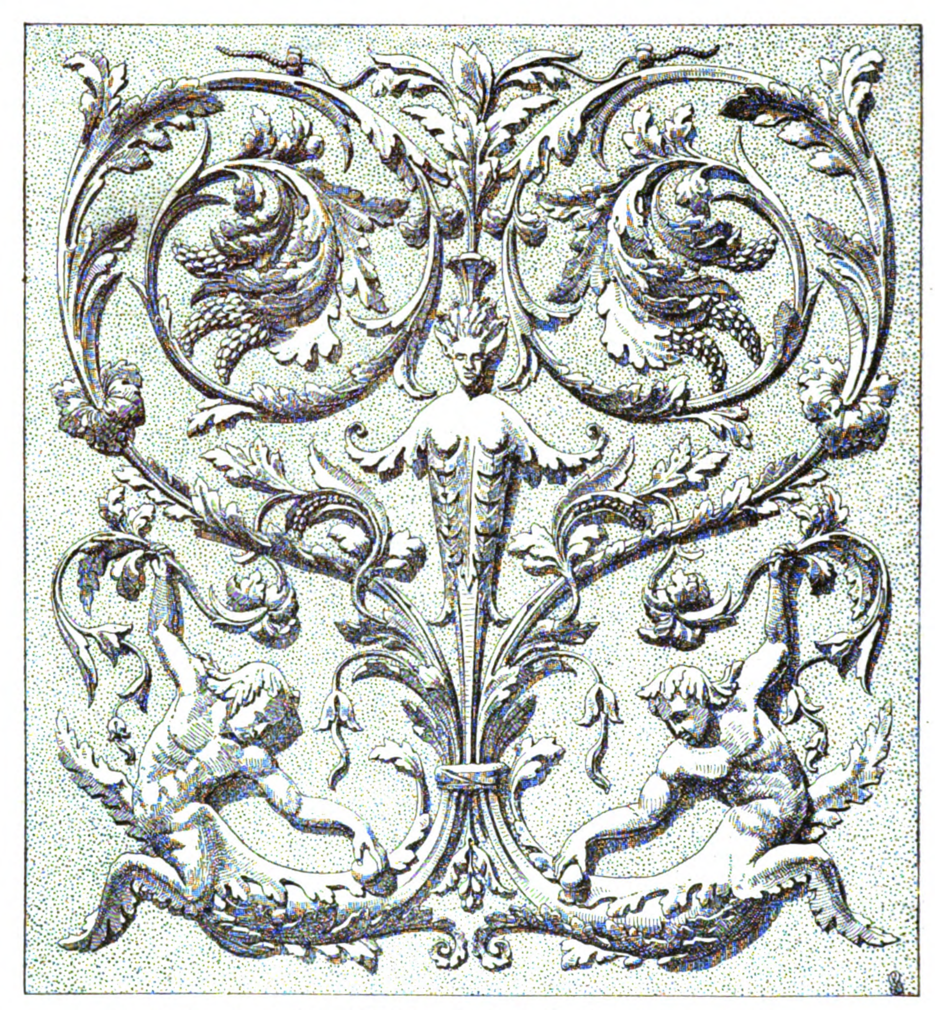
Doch besteht zwischen dem dekorativen Stil der Renaissance und dem der gotischen Periode, der doch auch an der architektonischen Grundlage festhielt, ein tiefgreifender Unterschied. In der gotischen Kunstweise werden auch die einzelnen ornamentalen Motive der Architektur entlehnt, z. B. sämtliche Flächen einer Lade mit Spitzbogen, Maßwerk usw. bedeckt. Die Renaissance trennt an den dekorativen Werken und an Geräten die Teile, die als Glieder gedacht werden können, scharf von den bloßen Füllungen. Soll eine Wand be-

kleidet, ein Portal eingerahmt werden, so werden die scheinbar tragenden und lastenden Teile architektonisch gebildet, als Pfeiler, Architrav und Kranzgesimse konstruiert, die Füllungen dagegen als reines Zierwerk im Flachrelief behandelt, wozu Laub, Ranken, Fruchtschnüre, zuweilen auch Trophäen die beliebtesten Motive bieten (Abb. 351 u. 352).


350. Stefano de' Lambelli da Bergamo
Chorgestühl in S. Pietro zu Perugia. 1535

In der Art und Weise, wie der Raumsinn zu seinem Rechte gelangt, wie schmale und breite, horizontal und vertikal geführte, quadratische oder kreisrunde Flächen in bezug auf ihre Verzierung unterschieden werden, erkennt man, daß Architekten und in der großen monumentalen Kunst geschulte Kräfte auch in der dekorativen Kunst walteten. An Pilastern kommt nur nach oben aufsteigendes und anstrebendes Rankenwerk zur Verwendung. Häufig entwickelt es sich aus einer Vase oder einem Blattkelche und windet sich in Schlangenlinien in gefälligem Kontraste zu den geraden Leistenlinien in die Höhe. Die Fülle und der Reichtum des Rankenwerkes stehen stets mit der Breite des Pilasters im richtigen Verhältnis. Ferner zeigen die Zieraten an Friesen und Querleisten schon in ihrem innersten Kerne den horizontal laufenden Zug und können niemals für Vertikalglieder verwertet werden. Ebenso ist an den Ornamenten der quadratischen Füllungen regelmäßig das Streben wahrzunehmen, die Linienzüge von einem Mittelpunkte ausstrahlen zu lassen und zu den einzelnen Richtungen neutral zu stellen.

Diese Gesetzmäßigkeit und zugleich die scharfen Kontraste zwischen Hauptgliedern und bloßen Füllungen beobachtet man am häufigsten an den Werken der Frührenaissance. Wir staunen um so mehr über diese organische Ausbildung des Ornamentes, als gerade dafür die Antike nur spärliche Anknüpfungspunkte bot. Durch die strenge Unterordnung unter die architektonischen Gesetze kommt zwar zuweilen etwas Kaltes und Abgemessenes in die Gerätewelt, viel häufiger aber ein vornehmes Wesen und eine wohltuende Ruhe, zumal wenn die Arbeit in edlen Stoffen, wie in Marmor, ausgeführt ist. Und unleugbar schwebten den Re-



351. Barile. Quadratische Türfüllung (geschnitzt). Rom, Loggien des Vatikans



352. Füllung vom Großen Altar 1529. Bologna, S. Martino Maggiore

naissancekünstlern, auch wenn sie in einem anderen Materiale arbeiteten, Marmormuster vor, und Marmorwerke haben auf den Stil der Renaissancedekoration am mächtigsten eingewirkt.

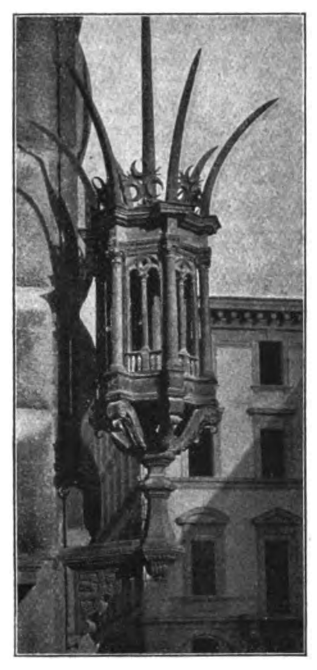
Ausstattung der Kirchen. Sowohl die Kirche wie der Palast und das reichere Wohnhaus riefen für Einrichtung und Ausschmückung die Hilfe des Kunsthandwerkes an und beschäftigten in umfassender Weise alle Zweige der sogenannten Kleinkunst. In den Kirchen sind es zunächst die Altäre; der architektonisch gegliederte Wandaltar, mit Säulen und Giebel, verdrängt allmählich den freistehenden Altar des Mittelalters. Sodann die Kanzeln (Abb. 101), Grabmäler, Ziborien, zur Aufbewahrung der Hostien bestimmt; ferner die Taufsteine, Weihwasserbecken, Gitter, das Chorgestühl (Abb. 350), die Kandelaber und Leuchter. Endlich im Kirchenschatze kostbare Gefäße, Kleinodien und Prachtgewänder. Das alles bot den Marmor-, Metall- und Holzarbeitern sowie den Stickern lohnende Aufgaben, denn es verstand sich von selbst, daß die Renaissancekirchen auch ihre Ausstattung in dem neuen Stil erhielten.


353. Cozzarelli. Fahnenhalter in Bronze
Am Palazzo del Magnifico in Siena
1508

Aber freilich spricht sich darin der kirchliche Charakter, eine Unterscheidung von dem profanen Kunsthandwerk, kaum aus, und ein Vergleich mit dem Mittelalter auf diesem Gebiete müßte, nach Art und Umfang, zu ungunsten der Renaissance ausfallen.

Das ist kein bloßer Zufall. Das Hausgerät der gotischen Periode läßt in seinen Formen immer die Herkunft von der kirchlichen Architektur erkennen. Der Kirchenbau der Renaissance erhält aber seinen sakralen Charakter nicht durch die an sich gar nicht sakralen Kunstformen, sondern durch andere, äußere Eigenschaften: Grundriß, Raumgestaltung, Größenverhältnisse, endlich Inhalt und Sinn der plastischen und malerischen Ausstattung. So blieb kein Antrieb übrig zur Entwickelung eines spezifisch-kirchlichen Kunsthandwerkes.

Ausstattung der Paläste. Ehe wir noch die Paläste der Renaissancezeit betreten haben, erblicken wir bereits anziehende Proben einer Kunstfreude, welche in der Renaissance auch über die gewöhnlichsten Gegenstände des praktischen Gebrauches einen idealen Schimmer warf: die außen am Erdgeschoß angebrachten Fahnenhalter (Abb. 353), Laternen und Türklopfer. Unter den Laternen haben die vier von einem gesuchten und schwer zu behandelnden Kunstschlosser mit dem Beinamen Caparra (von dem ohne Handgeld nichts zu erlangen war) geschmiedeten Ecklaternen (lumiere) vom Palazzo Strozzi den größten Ruf (Abb. 354). Aus Schmiedeeisen wurden anfangs auch die Türringe und Türklopfer gebildet, diese später aber aus Bronze gegossen. Ferrara, Bologna und Venedig sind die Heimat reich geschmückter Türklopfer; der am Palazzo Pisani in Venedig mit dem Bilde Neptuns auf dem Mittelschilde wird mit Recht als ein hervorragendes Kunstwerk gepriesen; rührt er doch auch von Alessandro Vittoria her. So unbedeutend an sich ein solcher Türklopfer sein mag, so genügt er doch, um die eigentümlichen Vorzüge der Renaissancephantasie erkennen zu lassen. Sie duldet keine tote Form, haucht vielmehr jedem Gerät ein eigenes Leben ein, so aber, daß die Bewegung der lebendigen Gestalten sich den Linien der zweckmäßigen Sache eng anschmiegt.



354. Laterne vom Palazzo Strozzi in Florenz

Der Türklopfer ist aus dem einfachen Ringe hervorgegangen. Der bequemeren Handhabung wegen bekam der Ring eine ovale, nach oben leise zugespitzte Form, so daß sein Gewicht mit dem Umfange nach unten zunimmt. Die krummen Seitenlinien verwandelt die Phantasie in Delphine, Drachen, Sirenen, welche sich verschlingen; die Mitte wird durch Löwenköpfe geschmückt, das innere Feld durch eine Figur ausgefüllt. Monumentaler Sinn verklärt den toten Gegenstand.

Mobiliar. Von demselben Sinne bestimmt sind auch die Möbel in den inneren Palasträumen. Das uns erhaltene Material ist selten unberührt erhalten. Vollständige Wohnräume sind überhaupt nicht auf uns gekommen, und wir müssen, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, die gemalten Darstellungen, wie sie uns durch Ghirlandajo, Carpaccio und Sarto überliefert sind, zu Hilfe nehmen. Die Ausstattung der Zimmer war nach modernen Begriffen spärlich und blieb auf wenige Möbel beschränkt, die einen strengen, monumentalen Charakter hatten. In den Prachtbetten und Prachttruhen (Abb. 348) gipfelt die Ausstattung der Wohnräume. Namentlich die Truhen, geschnitzt, vergoldet, bemalt, boten Bildhauern und Malern reiche Beschäftigung. Uns Nachgeborenen erscheint das Heranziehen bedeutender Künstler zur Herstellung gewöhnlichen Hausrates zuweilen wie Verschwendung der künstlerischen Kraft. In Wahrheit haben wir darin nur eine Äußerung des hoch entwickelten Formensinnes zu erkennen, welcher der Renaissanceperiode eigentümlich ist. Bedenklicher ist schon die Tatsache, daß an einzelnen Fürstenhöfen Kassetten oder kleine Altarbilder mit Reliefs aus wohlriechendem Muskatteige (pasta da odore) geschmückt wurden. Hier droht bereits die Genußfreude in falsche Bahnen einzulenken. Die Prachtmöbel bestimmten nicht ausschließlich den glänzenden Eindruck der Gemächer; auch die textile-Kunst wurde gern zur Dekoration herangezogen. Teppiche an den Wänden, die man zunächst aus dem Norden bezog, goldgestickte Decken und Kissen über den Bettstellen, Seidendecken über den Tischen werden in den Schilderungen der Prunkzimmer häufig erwähnt.

Bronze. Wie zu allen Zeiten, stand auch in der Renaissance die Erzarbeit in höchstem Ansehen. Die Technik des Erzgusses, auch durch die Kanonengießereien gefördert, gelangte rasch, besonders in Oberitalien, zur Vollendung und gestattete der Phantasie des Bildners die freieste Bewegung. Für die wichtigste Gattung der Bronzewerke, für die Kandelaber, boten nicht die antiken Bronzeleuchter, die auf den Stab zurückgehen, sondern die massigen, ausgebauchten Marmorkandelaber das Vorbild. Die vasenartige Ausbauchung und Einziehung und der reiche Blätterschmuck weisen auf Steinmuster hin. Oberitalien ist besonders reich an Bronzekandelabern, und hier ist wieder der schon (S. 107) erwähnte Kandelaber des Andrea Riccio in der Antoniuskirche in Padua das glänzendste Werk (Abb. 355). In fünf deutlich für das Auge getrennten Abteilungen steigt er sich verjüngend in die Höhe, indem er zugleich aus der Würfelform allmählich in die Rundform übergeht. Durch sitzende Figuren und Masken werden die Ecken belebt, die Übergänge vermittelt. Ein beschränkteres Maß des figürlichen Schmuckes in den vielen Feldern, eine minder schroffe Scheidung der einzelnen Abteilungen hätte dieses glänzendste Werk in ein vollendetes ver-

wandelt. Einfachere Kandelaber und Leuchter, wie z. B. die der Certosa zu Pavia, sind in ihren Formen organischer entwickelt.

Edelmetall. Wie die Bronzewerke häufig in das Gebiet der Marmorarbeit übergreifen, so daß sie sich nicht in den Formen, sondern nur in dem Material von dieser unterscheiden, so berühren sich wieder Erz- und Goldschmiedearbeiten auf das engste. Waren doch Erzgießer und Goldschmiede häufig in einer Person vereinigt, und konnten doch die Goldschmiede bei der Anfertigung zahlreicher Gegenstände, wie der Becken, Schalen, Gefäße (lavori di grosseria) der Gießkunst nicht entbehren. Vasaris Wort, der rechte Goldschmied müsse auch ein vortrefflicher Zeichner sein und sich auf die Reliefkunst verstehen, klärt uns über die eigentümlichen Vorzüge der italienischen Goldschmiedewerke am besten auf. In den rein technischen Vorgängen überragen die Italiener keineswegs die Meister anderer Länder; auch in der farbigen Pracht stehen z. B. deutsche Goldschmiedearbeiten den italienischen durchaus nicht nach. Wohl aber gewinnen diese in der Regel durch geläuterte künstlerische Formen und durch bessere Zeichnung. Auch an Phantasiereichtum fehlt es den italienischen Goldschmieden nicht. Welche wunderbaren, mannigfachen Formen verstehen sie den Henkeln ihrer Gießkannen und Schalen zu verleihen, wie sinnig wissen sie die Lippe der Kanne bald als Palmblatt, bald als Diadem, wenn der oberste eingezogene Teil einen Kopf bildet, zu gestalten!

Für die Renaissance besonders charakteristisch sind solche Goldschmiedearbeiten, in denen sich die Phantasie des Künstlers, losgelöst von den streng architektonischen Regeln, in üppigen Bildungen von Pflanzen- und Tierformen ergeht, diese zum Schmucke von Gefäßen und Geräten verwendet und dabei die plastische und die malerische Wirkung vereinigt. Edelsteine und Halbedelsteine, wie Achat, Jaspis, Lapis Lazuli, selbst Seemuscheln werden nach Farbe und Form in lebendige, sinnreiche Gestalten umgewandelt, alle Teile des Gefäßes, auch Henkel, Fuß und Griff, aufs reichste dekorativ durchgebildet. Das berühmteste Beispiel dieser Art ist das für König Franz I. gefertigte Salzgefäß des



355. Riccio. Bronzekandelaber. Padua, Santo

Benvenuto Cellini in der ehem. kaiserlichen Schatzkammer in Wien (Abb. 356). Auf einem ovalen Untersatze sehen wir den Meeresgott dargestellt mit einem Schiffe als Salzfaß; ihm gegenüber die Erde mit einem Tempel zur Seite, welcher das Gewürz in sich aufnehmen sollte; ringsum aber sind Land- und Seetiere, Fische und Muscheln angebracht. Dies Gefäß ist die einzige vollkommen beglaubigte Schöpfung des Meisters. Die anderen Werke, welche er in seiner Lebensbeschreibung erwähnt, sind zu Grunde gegangen, wie die Schließe des päpstlichen Pluviales, oder doch nicht mehr mit Sicherheit unter den erhaltenen Schätzen nachzuweisen. In den verschiedensten Zweigen seiner Kunst entfaltete er seine Geschicklichkeit. Er gab antiken Gemmen reiche Einfassungen, goß, ziselierte und emaillierte Kannen, Becken



356. **Benvenuto Cellini. Silbernes Salzgefäß. Wien, Hofmuseum**

und Schalen, machte Ohrgehänge oder Ringe, schmiedete Rüstungen und verband damit noch seine rege Tätigkeit als Bildhauer. Benvenuto Cellini hat durch seinen Ruhm fast alle anderen Goldschmiede Italiens in den Hintergrund gedrängt, so daß nicht nur die besten Werke auf seinen Namen geschrieben werden, sondern auch die ganze Weise dieser Arbeit als Cellini-Stil bezeichnet wird. Doch hatte er eine stattliche Reihe von Nebenbuhlern, wie den Meister der berühmten Farnesischen Kassette in Neapel, Giovanni Bernardi da Castelbolognese (Abb. 357). Alle an seinen Werken wahrnehmbaren technischen Vorgänge waren schon früher geübt worden, insbesondere auch die Emailmalerei, welche in der Renaissanceperiode einen neuen Charakter bekam. An die Stelle des mittelalterlichen Gruben- und Zellenemails trat das Reliefemail (émail translucide sur relief). Ein ganz flaches Relief wird auf der Platte mit Hilfe von Grabstichel und feinstem Meißel hergestellt, darüber die Emailfarbe mehr oder weniger dünn aufgetragen, so daß unter der durchscheinenden Farbe die Ziselierung sichtbar bleibt, das Relief koloriert erscheint.



357. Die Farnesische Kassette. Neapel, Museo Nazionale

Holz. Die Arbeiten in Holz fallen teils in das Gebiet der Plastik, teils in den Kreis der Malerei. Die Holzschnitzerei zeichnet sich vor allem dadurch aus, daß sie zwar die architektonischen Gesetze befolgt, sich aber nicht auf die unmittelbare Nachahmung fertiger Bauten einläßt. Rahmenwerk, Füllungen und Felder spielen die Hauptrolle. Ein Prachtwerk der Holzskulptur sind die Türen der Vatikanischen Loggien (Abb. 351), die ebenso wie die Holzschnitzereien in den Stanzen von dem bereits (S. 91) erwähnten Giovanni Barile aus Siena herrühren. Neben Siena und Florenz war Venedig ein Hauptsitz der Holzschnitzerei. Mit der Holzskulptur wetteifert die eingelegte Arbeit (Intarsia) an Schönheit und Bedeutung. Sie wurde vorzugsweise in der Lombardei geübt und von Klosterbrüdern, denen diese viel Geduld erfordernde Arbeit zusagte, gepflegt. Von einfachen Ranken oder Arabesken bis zur Nachbildung unbelebter und belebter Gegenstände, wie Musikinstrumente, Trophäen und Vögel, kann man die Gegenstände verfolgen. Selbst Architekturen, perspektivische Ansichten und historische Szenen wurden in eingelegter Arbeit wiedergegeben. Für solche Werke genügte der einfache Gegensatz heller eingelegter Zeichnung auf dunklem Grunde nicht. Die Hölzer wurden gebeizt und gefärbt, um die verschiedensten Mitteltöne wiederzugeben. Chorstühle, Schränke und Türen wurden am häufigsten mit Intarsien in den Feldern geschmückt, und mit eingelegter Arbeit wurde dann oft auch die geschnitzte verbunden. Im 15. Jahrhundert zählte die Kunst der Intarsien die berühmtesten Namen unter ihren Vertretern, wie Brunelleschi und Giuliano da Maiano (Tür im Palazzo Vecchio), im Cinquecento sind es vorzugsweise Dominikaner, wie Fra Giovanni da Verona und Fra Damiano da Bergamo, mit deren Namen die vollendetsten Werke in eingelegter Arbeit verbunden werden. Von jenem bewahrt die Kirche seines Klosters S. Maria in Organo noch das herrliche Chorgestühl, der Dom in Siena die ursprünglich



358. Lüstervase aus Deruta



359. Majolikaschüssel aus Faenza, um 1480

für Monte Oliveto angefertigten Intarsien; dieser hat in den eingelegten Darstellungen des Chors von San Domenico in Bologna sein Hauptwerk hinterlassen. Neben diesen Meisterwerken erfreut sich das herrlich geschnitzte, gleichfalls mit Einlegearbeiten verzierte Chorgestühl von S. Pietro in Perugia, von Stefano da Bergamo (1535) verdienten Ruhms.

Majolika. Glänzend bildet die italienische Renaissance die Kunsttöpferei aus, welche im Mittelalter unter den abendländischen Völkern in Verfall geraten war und nur im Orient sich teils erhalten, teils fortentwickelt hatte. Die farbige Dekoration mit Blumen und Arabesken spielt in der persischen und arabischen Keramik eine Hauptrolle. Dagegen erscheint der Aufbau der Gefäße, ihre plastische Form, namentlich im Vergleich mit der Antike, dürftig ausgebildet. Auch die am weitesten nach dem Westen vorgedrungenen Mauren in Spanien pflegten mit großem Erfolge diesen Kunstzweig und verstanden sich trefflich auf die Anfertigung glasierter Tonwaren, deren Ornamente, meist Blattwerk auf weißlichem Grunde, gegen das Licht gehalten einen metallischen, gelb-rötlichen Glanz zeigen. Ein Hauptsitz der spanisch-maurischen Töpferei scheint auf einer der balearischen Inseln, Majorka, bestanden und die Vorliebe für ähnliche Produkte sich im Laufe des 15. Jahrhunderts von hier nach Italien verpflanzt zu haben. Darauf deutet der in Italien übliche Name »Majoliken« hin. In Italien hatte bereits Luca della Robbia in Florenz die undurchsichtige weiße Zinnglasur erfunden, seine Kunst aber vorwiegend im Interesse der architektonischen Dekoration und der Plastik verwendet. Erst die neuere Forschung hat die Bedeutung Toskanas auch für die Entwickelung der Kunsttöpferei erkannt. Namentlich hat Florenz in einem dem Trecento noch recht nahestehenden Stil Gefäße mit pastoser Blaumalerei hervorgebracht, die sich durch die Einheitlichkeit von Form und Dekor auszeichnen. Es war wirkliches Gebrauchsgeschirr, nicht, wie der überwiegende Teil der späteren Majoliken, Schaugerät. Neben Florenz gebührt Faenza während des Quattrocento eine hervorragende Stelle. In der späteren Zeit dagegen sind die wahre Heimat der italienischen Majoliken, der bemalten, zinnglasierten Schüsseln, Kannen, Vasen und Teller das umbrische Land und die Marken, wo sich eine Reihe frucht-



360. Majolikateller aus Gubbio

barer Werkstätten erhoben. Wir zählen die wichtigsten auf: Deruta (Abb. 358) bei Perugia, Faenza (Abb. 359), wonach die Majoliken auch Fayencen benannt wurden, Gubbio (Abb. 360), Pesaro (Abb. 361), Urbino, Casteldurante. Auch Cafaggiolo in Toskana erfreute sich eines großen Ruhmes.

Die beste Zeit der Majoliken ist die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die großen Kriegskosten hatten den Hausschatz der Fürsten geleert und sie zur Veräußerung des Silber, gerätes, des Tafelgeschirrs gezwungen. An dessen Stelle traten die Produkte der Keramik, welche selbstverständlich, sobald sie in die Nähe der Höfe gerückt waren, einen weiteren künstlerischen Schmuck empfingen und den Charakter einfachen Hausrates verloren. Anfangs begnügte man sich mit aufgemalten Arabesken, hielt die Dekoration hell auf farbigem blauem oder gelbem Grunde; später wagte man sich an die Reproduktion von Gemälden, dekorierte farbig auf hellem Grunde und lernte der Glasur einen metallischen, fast rubinartigen Glanz zu verleihen. Dies verstand am besten Maestro Giorgio oder Giorgio Andreoli (bis um 1553) aus Intra am Lago Maggiore, der sich mit zwei Brüdern 1485 in Gubbio niedergelassen hatte, und in dessen Werkstätte auch anderwärts gefertigte Tonwaren gebracht wurden, damit er sie mit Rubinglanz versehe. In Casteldurante hat Nicola Pellipario, der sich später nach seiner Übersiedlung in die Hauptstadt (gegen 1528) Nicola da Urbino nannte, jene beiden Geschirre angefertigt, die mit Recht als die feinsten unter den erhaltenen Majoliken gelten: die Tellerfolge im Museo Correr zu Venedig mit Benutzung venezianischer Holzschnitte für die Florentiner Familie Ridolfi und das Service für Isabella d'Este. Seine Familie nahm später den Namen Fontana an. Mit den Majoliken aus Urbino (Tafel XXIV) sind die Namen Francesco Xanto Avelli aus Rovigo (bis 1542) und Orazio Fontana (bis 1571) verknüpft. Die Majoliken sind überwiegend Prunkgefäße, nicht für den täglichen Gebrauch bestimmt. Zu Liebesgeschenken waren wahrscheinlich die Schüsseln bestimmt, auf deren innerer Fläche ein ideales Frauenbild mit der Beischrift: Cintia bella, Beatrice diva usw. gemalt ist. Durch die plastische Dekoration sind wieder andere Gefäße, z. B. Kannen, ausgezeichnet und schon dadurch aus dem Kreise des gewöhnlichen Hausrates herausgehoben. Der malerische Schmuck wagt sich in der späteren Zeit an die Wiedergabe größerer Kompositionen; Kupferstiche nach Raffael und selbständig erfundene Zeichnungen, z. B. des Battista Franco, werden häufig als Vorbilder benutzt. Bei dieser Dekorations-



361. Teller aus Pesaro

weise bewegt sich die Bemalung frei über die ganze Malfläche und nimmt kaum Rücksicht auf die besondere Form des Gefäßes. Die Farbenwahl bleibt stets beschränkt, da den Majoliken nun einmal ein dekorativer Charakter innewohnt. Eine annähernd naturwahre Farbengebung hätte sich aber in dieser Technik auch gar nicht herstellen lassen. Aus diesen Gründen verdienen Gefäße mit rein ornamentalem Schmuck den Vorzug vor solchen mit figürlichen Darstellungen. Bei diesen ist der Widerstreit unvermeidlich zwischen der in der dekorativen Malerei berechtigten, ja sogar geforderten konventionellen Färbung und der Naturwahrheit, welche historische Szenen oder Porträts erheischen.

Glas. Den Erzeugnissen der Keramik stehen die Werke der Glaserkunst nahe. Auch in dieser hatte es bereits die Antike zu einer erstaunlichen Fertigkeit gebracht, in der Nachahmung von Edelsteinen und Kameen durch Glasfluß, in der Herstellung leichter, durchsichtiger, mit Glasnetzen übersponnener Gläser Vollendetes geleistet. Die Byzantiner wurden die Erben des Altertums und versorgten die ganze Welt mit farbigen emaillierten Gläsern. Von byzantinischen Glasarbeitern wurde die Kunst nach Venedig gebracht und hier wegen der drohenden Feuersgefahr auf der Insel Murano lokalisiert (Abb. 362). In der Herstellung farbiger Gläser blieb Venedig hinter dem Orient zurück, dagegen zeichnen sich venezianische Gläser durch eine andere Eigenschaft aus. Das scheinbar körperlose, dehnbare und biegsame Wesen des Glases wird darin zu höchster Wirkung gebracht. Ihre Millefiori- und Filigrangläser galten lange Zeit für unnachahmbar. Sie verstanden z. B. Fäden verschiedenfarbigen Glases so zusammenzuschmelzen, daß sie Form, Farbe und gegenseitige Lage beibehielten und spiralförmig gedreht werden konnten. Auch in der kecken, phantastischen Gestalt, welche sie den Henkeln und Füßen gaben, kam die eigentliche Natur des Glases reizvoll zur Geltung.



362. Emailliertes Glas aus Venedig

Literatur

Verzeichnis der häufigeren Abkürzungen

Arch. st. d. a. = Archivio storico dell' arte, Rom, I, 1888. Forts. als Nuova Serie seit 1895. dann als L'Arte seit 1898
Boll. d'a. = Bollettino d'arte, Rom, I, 1907
Burl. Mag. = Burlington Magazine, London, I, 1903
Jb. kh. Slgn. = Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des A. H. Kaiserhauses, Wien, I, 1883
Jb. pr. K. = Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, Berlin, I, 1880
K. d. K. = Klassiker der Kunst (Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt)
K. M. = Künstler-Monographien (Bielefeld und Leipzig, Velhagen & Klasing)
Monatsh. = Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig, I, 1908
Rep. = Repertorium für Kunstwissenschaft, Berlin und Stuttgart, I, 1876
Riv. d'a. = Rivista d'arte, Florenz, I, 1903
Z. f. b. K. = Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig, I, 1866. N. F. (= Neue Folge) von 1890 an

Allgemeines

THIEME-BECKER, Allgem. Lexikon d. bild. Künstler, Leipzig 1907 ff. (bisher erschienen 16 Bde.) - VASARI, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti (beste Ausgabe von Milanesi, Florenz 1878 bis 1885, 9 Bde.; deutsch von Jaeschke, Gottschewski und Gronau, Straßburg 1904—1916, noch nicht abgeschlossen) - A. VENTURI, Storia dell' arte italiana, Mailand 1901—1915 (bisher erschienen 10 Bde.) - TOESCA, Storia dell' arte italiana, Turin 1913 ff. (bisher erschienen 45 Lieferungen) - MÜNTZ, Histoire de l'art pendant la renaissance, Paris 1889—1898, 3 Bde. - MICHEL, Histoire de l'art, Paris 1905 ff. (in Betracht kommen die Bände II, 2, III, 2, IV, 1 - WOERMANN, Gesch. d. Kunst, 4. Bd., 2. Aufl., Leipzig und Wien 1919 - J. BURCKHARDT, Der Cicerone, 1. Aufl. Basel 1855, 10. Aufl. Leipzig 1910 - J. BURCKHARDT, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, Basel 1898 - THODE, Franz v. Assisi u. die Anfänge der Renaissance in Italien, 2. Aufl., Berlin 1904 - J. BURCKHARDT, Geschichte der Renaissance in Italien, Stuttgart 1868, 5. Aufl. Eßlingen 1912 - DEHIO u. BEZOLD, Die kirchl. Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1892—1901, 3 Bde. - H. v. GEYMÜLLER u. a., Die Architektur der Renaissance in Toscana, München 1885—1905 - WÖLFFLIN, Renaissance u. Barock, München 1888 - DURM, Die Baukunst der Renaissance in Italien, Stuttgart 1903 - FRANKL, Die Renaiss.-Architekten in Italien, Leipzig 1912 - WILLICH, D. Baukunst der Renaissance in Italien (in Burgers Handbuch der Kunstwissenschaft), Berlin-Neubabelsberg 1913 ff. (im Erscheinen) - RASCHDORFF u. a., Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana, Berlin 1888 ff. - PATZAK, Die Renaissance- u. Barockvilla in Italien, Leipzig 1908—13, 3 Bde. - BODE, D. italien. Plastik, Berlin 1893 (Handbücher d. Berliner Museen) - BODE, Italien. Bildhauer der Renaissance, 2. Aufl., Berlin 1910 - BODE, Denkmäler der Renaissanceskulptur Toscanas, München 1892—1905 (Tafelwerk) - BODE, D. italien. Bronzestatuetten d. Renaissance, Berlin 1906, 2 Bde. (dazu Bd. 3: D. Bronzekunst der Spätrenaissance, Berlin 1912) - SCHUBRING, D. italien. Plastik d. Quattrocento (in Burgers Handbuch d. Kunstwiss.), Berlin-Neubabelsberg 1915 - SCHUBRING, D. italien. Grabmal d. Frührenaissance, Berlin 1904 - CROWE u. CAVALCASELLE, A history of painting in Italy, herausgeg. von L. DOUGLAS u. BORENIUS, London 1903—1914, 9 Bde. (die Originalausgabe deutsch von M. JORDAN, Leipzig 1869—1876) - v. D. BERCKEN u. MAYER, Malerei d. Renaissance in Oberitalien (Burgers Handbuch; im Erscheinen) - ESCHER, Malerei der Renaissance in Mittelitalien (Burgers Handbuch) - MORELLI (Lermolieff), Die Galerien Borghese und Doria in Rom, zu München und Dresden, zu Berlin, Leipzig 1891—1893, 3 Bde. - BERENSON, Study & criticism of Italian art, London 1901—1916, 3 Bde. - SCHUBRING, Cassoni, Truhen u. Truhenbilder der italien. Frührenaissance, Leipzig 1915, 2 Bde. (Neuauflage in Vorbereitung)

A. Das 13. und 14. Jahrhundert

1. Skulptur

Skulpturen in Oberitalien: M. G. ZIMMERMANN, Oberitalien. Plastik im frühen u. hohen Mittelalter, Leipzig 1897 - VITZTHUM, Malerei und Plastik des Mittelalters (in Burgers Handbuch), Lief. 3 - v. D. GABELENTZ, Die mittelalterl. Plastik in Venedig, Leipzig 1903 — Skulpturen in Toskana:



SCHMARSOW, S. Martin von Lucca u. die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter, Breslau 1890 – BIEHL, Das toskanische Relief im 12., 13. und 14. Jahrhundert, Borna-Leipzig 1910 – SUPINO, Arte Pisana, Pisa 1904 – BURGER, Geschichte des florentin. Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo, Straßburg 1905 – Zu der Kanzel in S. Leonardo s. GIGLIOLI, L'Arte IX, 1906 — Skulpturen in Unteritalien: BERTAUX, L'Arte dans l'Italie méridionale, Paris 1904 – WACKERNAGEL, Die Plastik des 11. u. 12. Jahrhunderts in Apulien, Leipzig 1911 (Forschungen herausgeg. v. Preuß. Histor. Inst. in Rom, Bd. II) – Zu der Kanzel in Ravello s. ROLFS, Z. f. K. N. F. XVI, 1905 — Niccolo Pisano: Monographien von BRACH, Straßburg 1904 (auch über Giovanni) und von GRABER, Straßburg 1911 – Zu der Kanzel in Cagliari s. BRUNELLI, L'Arte III, 1901 — Giovanni Pisano: Monogr. v. SAUERLANDT, Düsseldorf 1904; ferner SUPINO, Arch. st. d. a. IIa s. I, 1895, JUSTI, Jb. pr. K. XXIV, 1903 – Pisaner Kanzel: SUPINO, Arch. st. d. a. V, 1892 – Zur Domfassade Orvieto: GRUNER, Leipzig 1858, sowie FUMI, Arch. st. d. a. II, 1889, u. NARDINI, ib. IV, 1891 – POGGI, Il Duomo di Firenze, Berlin 1909 (Ital. Forsch. herausg. v. Ksthist. Inst. in Florenz II) – RATHE, D. figurale Schmuck d. alten Domfassade in Florenz, Wien 1910 – SCHOTTMÜLLER, Jb. pr. K. XXX, 1909 — Andrea Pisano: SCHMARSOW in Festschr. d. ksth. Inst. Florenz, Leipzig 1887, JUSTI, Museum VIII

2. Malerei

Toskana: SIRÉN, Toskanische Maler d. XIII. Jahrhunderts, Berlin 1922 – WULFF, Zur Stilbildung der Trecentomalerei, Rep. XXVII, 1904 – BERENSON, The Florentine painters of the renaissance. 3. Aufl. New York u. London 1909 – KHVOSHINSKY-SALMI, I pittori toscani dal XIII al XVI secolo, Rom 1914 – SCHAEFFER, Das florentiner Bildnis, München 1904 – KALLAB, D. toskan. Landschaftsmalerei im 14. u. 15. Jahrh., Jb. kh. Slgn. XXI, 1900 – GUTHMANN, D. Landschaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Leipzig 1902 – Zu Guido da Siena: WICKHOFF, Mitt. d. Inst. f. oest. Gesch.-Forschg. X, 1889, DAVIDSOHN, Rep. XXIX, 1906 — Cimabue: BENKHARD, Das literarische Porträt des Cimabue, München 1917 – AUBERT, Die maler. Dekoration der S. Francescokirche zu Assisi, Leipzig 1907; ferner RINTELEN, Monatsh. VI, 1913, XI, 1917 — Giotto: Monogr. von ZIMMERMANN, Leipzig 1899, THODE, Bielefeld u. Leipzig 1899 (K. M. 43), PERKINS, London 1902, RINTELEN, München 1911, SIRÉN, New Haven 1918, SUPINO, Florenz 1920 – Über die Paduaner Fresken: ROMDAHL, Jb. pr. K. XXXII, 1911 — Giottos Nachfolger: SIRÉN, Giotto and some of his followers, New Haven 1918 – SUIDA, Florentin. Maler um die Mitte des XIV. Jahrhunderts, Straßburg 1905 — T. Gaddi: Monogr. von WEHRMANN, Gymnas.-Progr., Stettin 1910 — Daddi: Monogr. von VITZTHUM, Leipzig 1903 — Giottino (Maso): Monogr. von SIRÉN, Leipzig 1908 — Zur spanischen Kapelle: HETTNER, Z. f. b. K. XIII, 1878 — Fresken im Camposanto in Pisa: SUPINO, Il Camposanto di Pisa, Florenz 1896 — Zum Triumph des Todes: VITZTHUM, Rep. XXVIII, 1905 — Siena: JACOBSEN, Sieneser Meister des Trecento, Straßburg 1907 – ROTHES, Die Blütezeit der sienes. Malerei, Straßburg 1904 – BERENSON, The central Italian painters of the Renaissance, 2. Aufl., New York und London 1909 – BERENSON, Essays in the study of Sienese painting, New York 1918 — Duccio: Monogr. von WEIGELT, Leipzig 1911 — Sim. Martini: Monogr. von GOSCHE, Leipzig 1899; VAN MARLE, Straßburg 1920 — Ambr. Lorenzetti: Monogr. von MEYENBURG, Zürich 1903 — Rom und Neapel: Zu Cavallini: HERMANIN, Gallerie Nazion. Ital. V, 1902; LOTHROP, Memoirs of the Americ. Acad. in Rome II, 1918 — Neapel: ROLFS, Geschichte der Malerei Neapels, Leipzig 1910 — Zu den Incoronatafresken s. SCHUBRING, Rep. XXIII, 1901, BERENSON ebenda — Die Malerei in Oberitalien: Zu den Fresken in Verona usw.: SCHLOSSER, Jb. d. Kstslgn. XVI, 1895 — Zu den Fresken in Trient: KURTH, Jb. d. Zentralkomm. V, 1911 — Zu Giusto: SCHLOSSER, Jb. kh. Slgn. XVII, 1896 — Zu T. da Modena: SCHLOSSER, Jb. kh. Slgn. XIX, 1898 — Altichiero Monogr. von SCHUBRING, Leipzig 1898

B. Das 15. Jahrhundert

Begriff und Wesen der Renaissance: A. PHILIPPI, Der Begriff der Renaissance, Leipzig 1912 – LANDSBERGER, Die künstler. Probleme der Renaissance, Halle 1922 – L. B. Albertis kleinere kunsttheoret. Schriften, herausgeg. u. übers. v. H. JANITSCHEK, Wien 1877 (Quellenschr. XI) – BAUM, Frührenaissance in Italien (Bauformen Bibl. XI), Stuttgart

1. Architektur

Brunelleschi: Monogr. von FABRICZY, Stuttgart 1892 (dazu Jb. pr. K. XXVIII, 1907, Beiheft) – Michelozzo: Monogr. von STEGMANN, München 1888, WOLFF, Straßburg 1900 und FABRICZY, Jb.

pr. K. XXV, 1904, Beiheft — Zu Cronaca vgl. FABRICZY, Jb. pr. K. XXVIII, 1907, Beiheft — Alberti: Monogr. von MANCINI, 2. Aufl., Florenz 1911, BERRER, Cassel 1911, SCHUMACHER (in Borrmann u. Grauls Baukunst), Stuttgart u. Berlin, o. J. — S. Francesco in Rimini: Monogr. v. SEITZ, Berlin 1893; ferner BURMEISTER, Breslau 1891, ARDUINI, Rimini 1907 — S. Andrea in Mantua: Monogr. von RITSCHER, Berlin 1899 — Die Sangallo: Monogr. von CLAUSSE, Paris 1900—1902, 2 Bde., über Giuliano FABRICZY, Jb. pr. K. XXIII, 1902 und Die Handzeichnungen der G. d. S. G., Stuttgart 1902 — Von den Skizzenbüchern d. Ausgabe d. Vatikanischen von HÜLSEN, Leipzig 1911, des Sienesischen von FALB, Siena 1902 — Siena und Pienza vgl. FABRICZY, Jb. pr. K. XXIV, 1903 — Rom: LETAROVILLY, Edifices de Rome moderne, Paris 1857—68, 3 Bde. — Palast von Urbino: Monogr. v. ARNOLD, Leipzig 1857, BUDINICH, Triest 1904; ferner L. VENTURI, L'Arte XVII, 1914 und HOFMANN, Bauten des Herzogs Federigo da Montefeltre 1905 — Zu Luciano da Laurana vgl. REBER, Sitz.-Ber. d. Bayr. Akad. d. Wiss. 1889 — Oberitalien: A. G. MAYER, Oberital. Frührenaissance, Berlin 1897/1900, 2 Bde. — Filarete: Monogr. v. OETTINGEN, Leipzig 1888, LAZZARONI u. MUÑOZ, Rom 1908; sein Traktat ed. OETTINGEN, Wien 1896 (Quellenschriften N. F. III) — Die Certosa, Monogr. v. MAGENTA, Mailand 1897, BELTRAMI, 2. Aufl., Mailand 1900, A. G. MEYER, Berlin o. J. (in Borrmann und Grauls Baukunst) — Amadeo: Monogr. von MAJOCCHI, Pavia 1903, MALAGUZZI-VALERI, Bergamo 1904 — Ferrara: GRUYER, L'art ferrarais, Paris 1897, 2 Bde. — Der Dom v. Turin: Monogr. v. RONDOLINO, Turin 1898 — Bologna: MALAGUZZI-VALERI, L'Architettura a Bologna nel rinascimento, Rocca S. Casciamo 1899 — Fra Giocondo: Monogr. von FIOCCO (Atti d. Accad. di Verona 1915) u. BIADEGO, Venedig 1917 — Venedig: TEMANZA, Vite dei . . . architetti e scultori Veneziani, Venedig 1778 - SELVATICO, Sulla architettura e sulla scultura in Venezia, Venedig 1852 - PAOLETTI, L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia, Venedig 1893/7, 2 Bde. - MOTHES, Gesch. der Baukunst und Bildhauerei Venedigs, Leipzig 1856/60, 2 Bde. — Die Lombardi (Solari): Monogr. von CAFFI, Mailand 1885 - MALAGUZZI-VALERI (in Ital. Forsch. herausgeg. v. khist. Inst. in Florenz I), Berlin 1906 — Rodari: Monogr. von MONTI, Lugano 1913

2. Skulptur

KNAPP, D. italien. Plastik im 15.—18. Jahrh., Berlin 1910 - BODE, Florentiner Bildhauer der Renaissance, 4. Aufl., Berlin 1921 - REYMOND, La sculpture florentine, Florenz 1897—1900, 4 Bde. - FABRICZY, Krit. Verzeichnis toskan. Holz- und Tonstatuetten bis z. Beginn des Cinquecento, Jb. pr. K. XXX, 1909, Beiheft - BODE, Die Madonnendarstellung; Das Museum VI - W. KURTH, D. Darstellung des Nackten im Quattrocento von Florenz, Berlin 1912 - S. WEBER, Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance, Heidelberg 1898 — Die Anfänge: SEMPER, Donatello u. s. Zeit: D. Vorläufer Donatellos, Leipzig 1875 — Niccolo d'Arezzo: FABRICZY, Arch. stor. ital. . . . 1902 — Nanni di Banco: Monogr. von PACHALY, Heidelberg 1907 - WULFF, Jb. d. pr. K. XXXIV, 1913 — Ghiberti: S. Denkwürdigkeiten (I Commentari) ed. SCHLOSSER, Berlin 1912, 2 Bde. (vgl. Prolegomena in Kstgesch. Jb. d. Zentralkomm. IV, 1910) - Monogr. v. PERKINS, Paris 1886; vgl. SCHMARSOW, Ghibertis Kompositionsgesetze, Leipzig 1899; A. G. MEYER, Das Museum V - Die Statuen an Or S. Michele. SCHMARSOW in Festschrift d. khist. Inst. zu Florenz, Leipzig 1897 — Donatello: Bibliogr. von MILANESI, Florenz 1887. Monogr. von SEMPER, Wien 1875, Innsbruck 1887, SCHMARSOW, Breslau 1886, MEYER, Bielefeld u. Leipzig (K. Mon. 65), 2. Aufl. 1908, SCHOTTMÜLLER, München 1904, SCHUBRING, Stuttgart 1907 (K. d. K. XI), BERTAUX, Paris 1910, CRUTTWELL, London 1911 - Einzelne Werke: Kanzel Prato, Monogr. v. GUASTI, Florenz 1887; Sängertribüne Florenz, Monogr. v. CORWEGH, Straßburg 1909; Werke in Padua: Monogr. von BODE, Paris 1883, GLORIA, Padua 1895, CORDENONS, Padua 1895, HADELN, Jb. pr. K. XXX, 1909; Kanzeln S. Lorenzo: Monogr. v. SEMRAU, Breslau 1891 — Robbia: Monogr. v. CAVALLUCCI-MOLINIER, Paris 1884, REYMOND, Florenz 1897, CRUTTWELL, London 1902, SCHUBRING, Bielefeld u. Leipzig (K. M. 74) 1905, MARQUAND, London 1914 - Zu der Gruppe in Pistoja: BACCI, Florenz 1906 und MARQUAND in Amer. Journ. of Archeol. 1907 - Giovanni d. R.: Monogr. von MARQUAND, Princeton 1920 — Maso di Bartolommeo: YRIARTE, Journal d'un sculpteur florentin au XV[e] siècle, Paris 1894 — Agostino di Duccio: Monogr. v. POINTNER, Straßburg 1909 — Plastik in Siena: SCHUBRING, D. Plastik Sienas im Quattrocento, Berlin 1907 — Quercia: Monogr. v. CORNELIUS, Halle 1896; s. Arbeiten in Bologna: SUPINO, La scultura in Bologna nel sec. XV, Bologna 1910, u. ders., La scultura delle porte di S. Petronio, Florenz 1914 — Federighi: SCHMARSOW, Rep. XII, 1889 — Francesco di Giorgio: Monogr. von DONATI, Siena 1903 — Florent. Marmorbildhauer: BODE, Italien. Porträtskulpturen d. XV. Jahrh. in d. kgl. Museen, Berlin 1883 — Bern. Rossellino: FABRICZY, Jb. pr.

K. XXI, 1900 — Ant. Rossellino: SCHOTTMÜLLER, Das Museum X — Desiderio da Settignano: SCHOTTMÜLLER, Das Museum X — Civitale: Monogr. von YRIARTE, Paris 1886, ROSELLI, Lucca 1891, CAPPELLETTI u. VOLPI, beide Lucca 1893 — Mino da Fiesole: Monogr. von ANGELI, Florenz 1905 — D. römischen Denkmäler: DAVIES, Renascence . . . tombs of the 15th cent. in Rome, London 1900 - STEINMANN, Rom in der Renaissance, 2. Aufl., Leipzig 1902 — Isaia da Pisa: BURGER, Jb. pr. K. XXVII, 1906 — Gio. Dalmata: TSCHUDI, Jb. pr. K. IV, 1883, FABRICZY, ebend. XXII, 1901 — Andrea Bregno: SCHMARSOW, Jb. pr. K. IV, 1883, STEINMANN, ebend. XX, 1899 — L. Capponi: GNOLI, Arch. st. d. a. VI, 1893 — Ben. da Maiano: SCHOTTMÜLLER, Das Museum XI — Die florentin. Bronzebildner: Die Bronzetüren St. Peter, TSCHUDI, Rep. VII, 1884, SAUER, ebend. XX, 1897 — Bertoldo: Monogr. von ROHWALDT, Berlin 1896. Ferner BODE, Florent. Bildhauer u. Bronzestatuetten — Pollajuolo: Monogr. von CRUTTWELL, London 1907 - Zu dem Silberaltar d. Dommuseums: Monogr. v. FRANCESCHINI, Florenz 1894; ferner MACKOWSKY, Jb. pr. K. XXIII, 1902 — Verrocchio: Monogr. von MACKOWSKY, Bielefeld und Leipzig 1901 (K. M. 52), CRUTTWELL, London 1904 — Oberitalien: PLANISCIG, Venezian. Bildhauer der Renaissance, Wien 1921 — Cavalli: BODE, Jb. pr. K. X, 1889; SCHLOSSER, Jb. kh. Slgn. XIV, 1893 — Gagini: Monogr. von DI MARZO, Palermo 1880—1883, 2 Bde., CERVETTO, Mailand 1903 — Der Bogen in Castel Nuovo: FABRICZY, Jb. pr. K. XX u. XXIII, 1899 u. 1902 — Laurana: Monogr. v. BURGER, Straßburg 1907, ROLFS, Berlin 1907 — Niccolò de Apulia: SCHUBRING, Z. f. b. Kst. N. F. XV, 1904 — G. Mazzoni: MUÑOZ, Das Museum X — Die Colleoni-Kapelle, MEYER, Jb. pr. K. XV, 1894 — Grabmal G. de Foix: Monogr. von BOSSI, Mailand 1852 — D. Borromeo-Grabmäler: Monogr. von SANT' AMBROGIO, Mailand 1897 — Ag. de' Fonduti: SCHUBRING, Monatsh. V, 1912 — Medaillen: ARMAND, Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles, 2. Aufl., Paris 1883—1887 - HEISS, Les Médailleurs de la renaissance, Paris 1881—1896, 9 Bde. - FRIEDLÄNDER, Die italien. Schaumünzen, Jb. pr. K. I—III, 1880—1882 - FABRICZY, Medaillen d. italien. Renaissance, Leipzig 1903 - HILL, Portrait medals of Ital. artists of the Renaissance, London 1912 - Derselbe, Burl. Mag. IX, 1906 u. ff. Bde. — Pisanello: Monogr. von HILL, London 1911 — Antico: BODE, Kunst und Künstler, V, 1907 — Sperandio: MACKOWSKY, Jb. pr. K. XIX, 1898, BODE, Z. f. b. K, N. F. XIII, 1902 — Niccolo di Forzore s. BODE, Florent. Bildhauer — Plaketten: MOLINIER, Les plaquettes, Paris 1886, 2 Bde. - G. MIGEON, Les Arts 1908 - Staatl. Museen Berlin, Beschreibg. d. christl. Epochen II. 2. Teil. Reliefs u. Plaketten, bearb. von BANGE — Venedig: Rizzo: GUGGENHEIM, Due capolavori di A. R. nel palazzo ducale di Venezia, Venedig 1898 — Grabmäler: A. G. MEYER, Das venezian. Grabdenkmal der Frührenaissance, Berlin 1889

3. Malerei

Florenz: BERENSON, The drawings of the Florentine masters, London, 2 Bde. — Masaccio: Monogr. v. SCHMARSOW, Kassel 1900, CREUTZ, Berlin 1908 — Masolino: Monogr. v. TOËSCA, Bergamo 1908 - Fresken in S. Clemente: WICKHOFF, Z. f. b. K. XXIV, 1889 - Fresko in S. Maria Novella: KERN, Jb. pr. K. XXXIV, 1912 - Altarbild Pisa: POGGI, Miscell. d'arte 1903, SUIDA, Arte IX, 1906, BERENSON, Rass. d'arte VIII, 1908 — Übergangsmeister: Uccello: LOESER, Rep. XXI, 1898, HORNE, Monthly Review 1901 (Octob.) — Castagno: Monogr. von WALDSCHMIDT, Berlin 1900, GIGLIOLI, Emporium XXI, 1905, HORNE, Burl. Mag. VII, 1905, POGGI, Riv. d'a. IV, 1906 — Fra Angelico: Monogr. von BEISSEL, Freiburg 1895, SUPINO, Florenz 1898, DOUGLAS, London 1902, WINGENROTH, Bielefeld und Leipzig 1906 (K. M. 85), SCHOTTMÜLLER, Stuttgart 1911 (K. d. K. XVIII) — Lorenzo Monaco: Monogr. von SIRÉN, Straßburg 1905 — Filippo Lippi: Monogr. von SUPINO, Florenz 1902, STRUTT, London 1906, MENDELSOHN, Berlin 1909; ferner POGGI, Rass. d'arte VIII, 1908, TOÉSCA, Boll. d'a. XI, 1917 — Jüngere Maler: Gozzoli: Monogr. v. WINGENROTH, Heidelberg 1897, STOKES, London 1906, MENGIN, Paris 1909 - Die Fresken im Pal. Medici: Monogr. von BENVENUTI, Florenz 1901 — Pesellino: Monogr. von WEISBACH, Berlin 1901 — Baldovinetti: Monogr. von LONDI, Florenz 1907; ferner HORNE, Burl. Mag. II, 1903, VIII, 1905 — Pollajuolo: ULMANN, Jb. pr. K. XV, 1894 — Niederl. Kunst: WARBURG, Jb. pr. K. XXIII, 1902 — Botticelli. Monogr. von ULMANN, München 1893, STEINMANN, Bielefeld u. Leipzig 1897 (K. M. 24), 3. Aufl. 1913, SUPINO, Florenz 1900, HORNE, London 1908, BODE, Berlin 1921, SCHAEFFER, Berlin 1921 - Über Geburt d. Venus u. Frühling, Monogr. v. WARBURG, Hamburg 1893 - Die Sixtina-Fresken v. STEINMANN, Die sixtinische Kapelle, München 1901 - Die Dante-Zeichnungen: Ausgabe von LIPPMANN, 2. Aufl., Berlin 1921 und SCHAEFFER, Berlin 1921 - Über die Bildnisse: Monogr. von KROEBER,

Leipzig 1911 — Filippino Lippi: Monogr. v. KONODY, London 1905; MACKOWSKY, Das Museum IX — Ghirlandajo: Monogr. v. STEINMANN, Bielefeld u. Leipzig 1897 (K. M. 25), DAVIES, London 1909, KÜPPERS, Straßburg 1916 - Die Fresken der Kap. Sassetti: WARBURG, Bildniskunst u. florentin. Bürgertum, Leipzig 1902 — Botticini: Monogr. von KÜHNEL, Straßburg 1906 — Piero di Cosimo: Monogr. von KNAPP, Halle 1899; ferner ULMANN, Jb. pr. K. XVII, 1896 — Siena: JACOBSEN, Das Quattrocento in Siena, Straßburg 1908 — Domenico di Bartolo: Monogr. von WAGNER, Göttingen 1898 — Sassetta: Monogr. von BERENSON, London 1909; ferner DOUGLAS, Burl. Mag. I, 1903, DE NICOLA, ebend. XXIII, 1913 — Matteo di Giovanni: Monogr. v. HARTLAUB, Straßburg 1910 — Franc. di Giorgio: HARTLAUB, Z. f. b. K. N. F. XXVIII, 1917 — Mittelitalien: Piero d. Francesca: Monogr. v. WITTING, Straßburg 1898, WATERS, 2. Aufl., London 1908, RICCI, Rom 1910, EVELYN, Città di Castello 1912, GRABER, Basel 1920 - Der Traktat über Perspektive herausgeg. von WINTERBERG, Straßburg 1899, 2 Bde.; d. Werk de V corporibus regolaribus s. MANCINI, Atti dei Lincei, Cl. d. Scienze morali XIV, 1915 — Lorenzo da Viterbo: RICCI, Arch. stor. d. arte I, 1888 — Melazzo da Forli: Monogr. v. SCHMARSOW, Berlin u. Stuttgart 1886, OKKONEN, Helsingfors 1910, RICCI, Rom 1911 — Justus v. Gent: Monogr. v. CEULENEER, Brüssel 1910; ferner SCHMARSOW, Abh. sächs. Ges. f. Wiss. XXIX, 1912 — Signorelli: Monogr. v. VISCHER, Leipzig 1879, CRUTTWELL, London 1899, MANCINI, Florenz 1903 - Über d. Schule des Pan: R. FRY, Monthly Rev., Dez. 1901 — Oberitalien: Mantegna: Monogr. v. THODE, Bielefeld u. Leipzig 1897 (K. M. 27), YRIARTE, Paris 1901, KRISTELLER, Berlin 1902, CRUTTWELL, London 1908, KNAPP, Stuttgart 1910 (K. d. K. XVI), E. LAW, M's Triumph of J. Caesar, London 1921 — Jacopo Bellini: D. Skizzenbücher herausgeg. v. RICCI, Florenz 1908, 2 Bde. u. GOLOUBEW, Brüssel 1908 u. 1912, 2 Bde. — Kupferstich: KRISTELLER, Kupferstich und Holzschnitt, 4. Aufl., Berlin 1923, LIPPMANN, D. Kupferstich (Handb. d. pr. Mus.) - DELABORDE, La gravure en Italie avant Marc-Antoine, Paris (1888) - REID, Works of the Italian engravers of the XVth century, London 1884 — Die venezian. Malerei: RIDOLFI, Le maraviglie dell' arte overo le vite dei ... pittori veneti, Venedig 1648, 2 Bde. (Neu-Ausgabe v. HADELN, Bd. I, Berlin 1914) - BERENSON, Venetian painters of the Renaissance, 3. Aufl., New York 1897 — L. Venturi: Le origini della pittura Veneziana, Venedig 1907 - TESTI, Storia d. pittura Veneziana, Bergamo 1909 und 1915, 2 Bde. - BERENSON, Venetian painting in America, New York 1916 — Die Vivarini: Monogr. v. SINIGAGLIA, Bergamo 1905 — Giov. d'Allemagna: GEBHARDT, Monatsh. V, 1912 — Crivelli: Monogr. von RUSHFORTH, London 1910; KRISTELLER, Das Museum V — Antonello da Messina: Monogr. von LA CORTE CAILLER, Messina 1904 — Gent. u. Giov. Bellini: Monogr. von GRONAU, Bielefeld u. Leipzig 1909 (K. M. 96) — Gio. Bellini: FRY, London 1899 — Catena: HADELN, Monatsh. I, II. Halbbd. 1908 — Cima, Monogr. v. BOTTEON u. ALIPRANDI, Conegliano 1893, R. BURCKHARDT, Leipzig 1905 — Carpaccio: Monogr. v. MOLMENTI u. LUDWIG, Mailand 1906 — Verona: BERENSON, North Italian painters of the renaissance, New York und London 1907 - ZANNANDREIS, La vite dei pittori ... veronesi (ed. Biadego), Verona 1891 - BERNASCONI, Studj sopra la storia ... della scuola pittorica veronese, Verona 1864 — Pisano: Monogr. von MANTEUFFEL, Halle 1909; ferner BIADEGO, Atti d. R. Istit. Veneto di scienze LXVII—LXIX, LXXII, 1909—1913 — Caroto: BARON, Burl. Mag. XVIII, 1910, TRECCA, Madonna Verona IV, 1910 — Vicenza: BORENIUS, The painters of Vicenza, London 1909 — Montagna: Monogr. v. FORATTI, Padua 1908 — Buonconsiglio: Monogr. v. FORATTI, Padua 1907 — Mailand: MALAGUZZI-VALERI, Pittori lombardi del Quattrocento, Mailand 1902 — Foppa: Monogr. v. FFOULKES u. MAIOCCHI, London 1909 — Bergognone: Monogr. v. BELTRAMI, Mailand 1895 - SEIDLITZ in Festgabe f. A. Springer, Leipzig 1885 — Butinone-Zenale: COOK, Burl. Mag. IV und V, 1904 — Bramantino: SUIDA, Jb. Kh. Slgn. XXV u. XXVI, 1904/7 — Ferrara: C. CITTADELLA, Catalogo istor. de' pittori ... ferraresi, Ferrara 1782/3, 4 Bde. - BARUFFALDI, Vite de' pittori ... ferraresi, Ferrara 1844—46, 2 Bde. - GRUYER, L'art Ferrarais ... Paris 1897, 2 Bde. - GARDNER, The painters of the school of Ferrara, London 1911 — Tura: Monogr. v. L. N. CITTADELLA, Ferrara 1866; ferner HARCK-VENTURI, Jb. pr. K. IX, 1888 — Fresken: Schifanoia: HARCK, Jb. pr. K. V, 1884; WARBURG, vgl. Rep. XLIII, 1922 (Saxl) — Ercole Roberti: A. VENTURI, Arch. st. d. a. II, 1889 — Grandi u. Costa: ders, ebend. I, 1888 — Francia: Monogr. von WILLIAMSON, London 1901, und LIPPARINI, Bergamo 1913 — Viti: Monogr. v. PUNGILEONI, Urbino 1835 — Gio. Santi: Monogr. v. PUNGILEONI, Urbino 1822, und SCHMARSOW, Berlin 1887 — Umbrien: BOMBE, Geschichte der Peruginer Malerei (Ital. Forsch. herausgeg. v. Ksthist. Inst. Florenz V), Berlin 1912 - ROTHES, Anfänge u. Entwicklungsgang d. altumbrischen Malerschulen, Straßburg 1908 - JACOBSEN, Umbrische Malerei des 14, 15. u. 16. Jahrh., Straßburg 1914 - FISCHEL, Handzeichnungen der Umbrer, Berlin 1917 — Nelli: Monogr. v. BONFATTI,

Gubbio 1843 — Boccati: Monogr. von FELICIANGELI, Sanseverino 1906 — Bonfigli: Monogr. von BOMBE, Berlin 1904 — Niccolo di Liberatore (Alunno): Monogr. v. FRENFANELLI, Rom 1872, und ERGAS, München 1912 — Gentile da Fabriano: Monogr. von COLASANTI, Bergamo 1909 — Fiorenzo di Lorenzo: Monogr. von GRAHAM, Rom 1903, u. WEBER, Straßburg 1904 — Perugino: Monogr. v. MEZZANOTTE, Perugia 1836, WILLIAMSON, London 1908, KNAPP, Bielefeld und Leipzig 1907 (K. M. 87), BOMBE, Stuttgart u. Berlin 1914 (K.d. K. XXV) - Die Jugendzeit P.'s: BROUSSOLLE, Paris 1901, SCHMARSOW, Abh. d. Sächs. Ges. d. Wissensch. 31, Leipzig 1915 - Die Fresken im Cambio: Monogr. v. MARCHESI, Prato 1853, ROSSI, Perugia 1874 — Pintoricchio: Monogr. v. VERMIGLIOLI, Perugia 1837, STEINMANN, Bielefeld u. Leipzig 1898 (K. M. 37), BOYER D'AGEN, Paris 1903, RICCI, Paris 1903 u. Perugia 1912 - Die römische Zeit: SCHMARSOW, Stuttgart 1882 - Appart. Borgia: Monogr. v. EHRLE u. STEVENSON, Rom 1897 - D. Fresken in Siena: SCHMARSOW, Stuttgart 1880

C. Das 16. Jahrhundert

1. Architektur

WÖLFFLIN, Renaissance u. Barock, München 1888 (3. Aufl., bearb. v. WILLICH 1908) - RICCI, Baukunst u. dekorat. Plastik der Hoch- und Spätrenaissance (Bauformen Bibl.), Stuttgart — Bramante: Monogr. von PUNGILEONI, Rom 1836, REYMOND, Paris - Br. in Mailand: BELTRAMI, Arch. st. d. a. VI, 1893, Rass. d'arte I, 1901 - Br. in Rom: VOGEL, Br. und Raffael, Leipzig 1910 — Peruzzi: Monogr. von REDTENBACHER, Karlsruhe 1896 — Raffael: GEYMÜLLER, R. S. studiato come architetto, Mailand 1884 - HOFMANN, R. in seiner Bedeutung als Architekt, Leipzig 1897—1911, 4 Bde. - GEYMÜLLER, R. v. Urbino, d. Pal. Pandolfini und R.'s Stellung zur Hochrenaissance in Toskana, München 1908 — Giulio Romano: Monogr. von D'ARCO, Mantua 1838 — Michelangelo: GEYMÜLLER, Renaiss.-Architektur Toskanas, Bd. VIII, München 1904 — Die Peterskirche: GEYMÜLLER, Die ursprüngl. Entwürfe für St. Peter in Rom. Paris u. Wien 1875—1880 — LETAROUILLY, Le Vatican et la Basilique de St. Pierre de Rome, Paris 1882, 2 Bde. - DAGOB. FREY, Bramantes St. Peter Entwurf... Wien 1915 - K. FREY, Jb. pr. K. Beih. XXX, XXXI u. XXXIII 1909, 1911/12 — Vasari: Monogr. v. CARDEN, London 1910 - FREY, D. literar. Nachlaß G. Vasaris, München 1923 — Vignola u. Serlio: Über die Ausgaben ihrer theoret. Schriften s. SCHLOSSER, Materialien zur Quellenkunde d. Kunstgeschichte, VI. Heft (Sitzber. d. Akad. d. Wiss. in Wien, Philos.-hist. Kl. 192, 2. Abt.), Wien 1919 — Vignola: Monogr. von WILLICH, Straßburg 1906 - Pal. Farnese, Caprarola: Monogr. von BALDUCCI, Rom 1910 — Villen: JOSEPH, Römische Villen und Parkanlagen, Berlin (1890) — Villa Pia: FRIEDLÄNDER, Das Kasino Pius' IV., Leipzig 1912 — Genua: RUBENS, I Palazzi di Genova, Antwerpen 1622 — Oberitalien: Sanmicheli: Monogr. v. FACCIOLI, Verona 1874 — Sansovino: Monogr. von TEMANZA, Venedig 1752 — Palladio: Monogr. v. ZANELLA, Mailand 1880, FLETCHER, London 1902 - S. Villen: BURGER, Leipzig 1910 — D. Dekoration der Hochrenaissance: HIRSCHFELD, Quellenstudien z. Gesch. d. Fassadenmalerei in Rom, Halle 1911 — Grottesken: SCHMARSOW, Jb. pr. K. II, 1881

2. Skulptur und Malerei am Anfang des 16. Jahrhunderts

Ferrucci: FABRICZY, Jb. pr. K. XXIX, 1908, Beiheft — Andrea Sansovino: Monogr. von SCHÖNFELD, Stuttgart 1881 — Jacopo Sansovino: Monogr. von PITTONI, Venedig 1909, LORENZETTI, Venedig 1911 — Vittoria: Monogr. v. GIOVANELLI, Trient 1858; ferner PREDELLO, Le memorie e le carte di A. V., Trient 1908 — Begarelli: WEBER, Z. f. b. K. N. F. XVII, 1906; BARIOLA, Arte XII, 1909 — Florenz: Fra Bartolommeo: Monogr. von KNAPP, Halle 1903, v. d. GABELENTZ, Leipzig 1922, 2 Bde. — Sarto: Monogr. von BIADI, Florenz 1829/32, REUMONT, Leipzig 1835, GUINNESS, London 1901, KNAPP, Bielefeld u. Leipzig 1907 (K. M. 90) — D. Zeichnungen: Monogr. v. DI PIETRO, Siena 1910 — Pontormo, Rosso: Monogr. von FR. GOLDSCHMIDT, Leipzig 1911 — Siena, Sodoma: Monogr. v. JANSSEN, Stuttgart 1870, CUST, London 1905, JACOBSEN, S. und das Cinquecento in Siena, Straßburg 1910 — Peruzzi: WEESE, P.'s Anteil an d. maler. Schmuck d. Villa Farnesina, Leipzig 1894 — Beccafumi: Monogr. v. TROTHA, Berlin 1913; DAMI, Boll. d'Arte, 1919

3. Leonardo, Michelangelo und Raffael

Leonardo: Die Literatur über L. in Raccolta Vinciana, I—XI, 1905—1922 - D. Biographie von Vasari kommentiert ed. HORNE, London 1903, und POGGI, Florenz 1919 - Die Manuskripte: RICHTER, The literary Works of L. d. V., London 1883, 2 Bde. — Der Codice Atlantico ed. PIUMATI, Rom 1888 - Die Pariser Codices ed. RAVAISSON-MOLLIEN, Paris 1881—1891, 6 Bde. - Die in England befindl. Codices



ed. ROVVEYRE, Paris 1901, 40 Bde. - Der Traktat über d. Malerei ed. LUDWIG, Wien 1882, 3 Bde. (Quellenschriften Bd. 15—17) - Auszüge aus den Schriften: HERZFELD, L. d. V. der Denker, Forscher u. Poet, 3. Aufl., Jena 1911 - Monogr. (Auswahl der wichtigsten) von MÜLLER-WALDE, München 1889/90 (unvollständig), SÉAILLES, Paris 1892, MÜNTZ, Paris 1898, SOLMI, Florenz 1900, McCURDY, London 1904, SEIDLITZ, Berlin 1909, 2 Bde., THIJS (engl. Ausg.), London 1913, SIRÉN (engl. Ausg.), London u. Oxford 1916, A. VENTURI, Bologna 1920; ferner MÜLLER-WALDE, Jb. pr. K. XVIII—XX, 1897 bis 99, J. LANGE, Studien über L. d. V., Straßburg 1911 - BODE, Studien über L. d. V., Berlin 1921 - L. VENTURI, La critica e l'arte di L. d. V., Bologna 1919 - MALAGUZZI-VALERI, La corte di Ludovico il Moro, Mailand 1913—1917, 3 Bde. - Das Abendmahl: Monogr. von BOSSI, Mailand 1810; GOETHE, Ges. Werke, Jubil.-Ausg. Bd. 35, HOERTH, Straßburg 1907 — Die lombardische Malerschule: SUIDA, Leonardo u. s. Schule, Monatsh. f. K. XII, 1919 — Predis: SEIDLITZ, Jb. d. Kh. S. XXVI, 1906 — Solario: Monogr. von BADT, Leipzig 1914; ferner SCHLEGEL, Rass. d'arte XIII, 1913 — Boltraffio: CAROTTI, Gall. nazion. ital. IV, 1899 — Ferrari: Monogr. von COLOMBO, Turin 1881, HALSEY, London 1908, PAULI, Das Museum V — Luini: Monogr. von WILLIAMSON, London 1899, BELTRAMI, Mailand 1911 — Michelangelo: PASSERINI, La bibliografia di M. A. Buonarotti, Florenz 1875 - MILANESI, Le lettere di M. A. B., Florenz 1875 (eine Auswahl übers. von FREY, Berlin 1907) - FREY, Sammlung ausgewählter Briefe an M. A. B., Berlin 1899 - Ders., Die Dichtungen M. A.'s, Berlin 1897; dieselben übersetzt von ROBERT-TORNOW, Berlin 1896 - CONDIVI, Vita di M. B., Rom 1553 (Neuausg. von FREY, zus. mit der Vita von Vasari, Berlin 1887, deutsche Ausg. von VALDEK, Wien 1874 [Quellenschr. VI] u. v. PEMSEL, München 1898) - Monogr. (Auswahl der wichtigsten) von GRIMM, 1. Aufl., Hannover 1860, große illustr. Ausg. Berlin 1899, GOTTI, Florenz 1876, 2 Bde., SPRINGER, Raffael u. M. A., 3. Aufl., Leipzig 1895, 2 Bde., KNACKFUSS, 11. Aufl., Bielefeld u. Leipzig 1912 (K. M. 4), THODE, Berlin 1902—1912, 3 Bde., MACKOWSKY, 3. Aufl., Berlin 1921, KNAPP, 3. Aufl., Stuttgart 1907 (K. d. K. VII), FREY, Berlin 1907 (nur Bd. I erschienen) - JUSTI, M. A., Beiträge z. Erklärung der Werke u. d. Menschen - Ders., M. A., Neue Beiträge - THODE, M. A., Kritische Untersuchungen über s. Werke, Berlin 1908—1913, 3 Bde. - FREY, M.A.B., Quellen u. Forschungen, I, Berlin 1907 - Ders., Studien zu M. A., Jb. pr. K. XVI u. XVII, 1895/6 - BRINCKMANN in Barockskulptur (Burger's Handbuch) - STEINMANN, D. Porträtdarstellungen des M. A., Leipzig 1913 - FREY, D. Handzeichnungen M. A.'s, Berlin 1907 ff. — D. florentin. Periode: WÖLFFLIN, Die Jugendwerke M. A.'s, München 1891 - KÖHLER, M. A.'s Schlachtkarton, Kunstgesch. Jb. d. Zentralkomm. I, 1907 — D. erste römische Periode: STEINMANN, D. sixtinische Kapelle, Bd. II, München 1905 — Raffael: MÜNTZ, Les historiens et les critiques de R., Paris 1883 - Monogr. (Auswahl) von PUNGILEONI, Urbino 1829, PASSAVANT, Leipzig 1839—1858, 3 Bde. (französ. Ausg. Paris 1860, 2 Bde.), GRIMM, 1. Aufl. Berlin 1872, 4. Aufl. Stuttgart 1903, CROWE u. CAVALCASELLE, dtsch. Ausg., Leipzig 1883—5, 2 Bde., MÜNTZ, 2. Aufl., Paris 1886, SPRINGER, R. und Michelangelo (s. o.), KNACKFUSS, 13. Aufl., Bielefeld und Leipzig 1914 (K. M. 1), ROSENBERG, 5. Aufl., Stuttgart 1922 (K. d. K. I), VENTURI, Rom 1920 - FISCHEL, R.'s Zeichnungen, Berlin 1913—1924, 4 Bde. (von 12) - KOOPMANN, R.'s Handzeichnungen, Marburg 1897 - FISCHEL, R.'s Zeichnungen, Versuch einer Kritik ... Straßburg 1898 — Umbrische Periode: CARTWRIGHT, The early work of R., London 1895 - SEIDLITZ, Repert. XIV, 1891, ders., R.'s Jugendwerke, München 1891 - KOOPMANN, R.'s erste Arbeiten, Marburg 1891 - FISCHEL, Velhagen & Klasings Monatsh. XXXIV, II, 1920 - BOMBE, Monatsh. f. K. IV, 1911 - Altarbild d. h. Nikolaus: FISCHEL, Jb. pr. K. XXXIII, 1912, RICCI, Bollett. d'arte VI, 1912, SPINAZZOLA, ebendort — Florentin. Periode: GRONAU, Aus R.'s Florentiner Tagen, Berlin 1902 — Römische Periode: CARTWRIGHT, R. in Rome, London 1895 - ERMERS, D. Architekturen R.'s in s. Fresken, Straßburg 1909 - WALDMANN, Zschr. f. b. K. N. F. XXV, 1914 - KLACZKO, Jules II, 2. Aufl., Paris 1902 - WICKHOFF, Jb. pr. K. XIV, 1893 — D. Schule v. Athen: SPRINGER, D. graph Künste, V, 1883 — Zweite, dritte Stanze: DOLLMAYR, R.'s Werkstätte in Jb. ksthist. Slgn. XVI, 1895 — Die Teppiche: MÜNTZ, Les tapisseries de R. au Vatican ... Paris 1897; ferner STEINMANN, Jb. pr. K. XXIII, 1902, SCHMIDT, Z. f. b. K. N. F. IV, 1904 — D. Loggien: HOFMANN, R. als Architekt, IV — D. Farnesina: FÖRSTER, Farnesina-Studien, Rostock 1880; ders., Rep. XXIII, 1900 — M. Ant. Raimondi: Monogr. von DELABORDE, Paris (1888), HIRTH, München 1898; ferner WICKHOFF, Jb. kh. Slgn. XX, 1899, KRISTELLER, Jb. pr. K. XXVIII, 1907 — Transfiguration: Monogr. v. JUSTI, Leipzig 1870; ferner VOGEL, Monatsh. XIII, 1920 — Michelangelos spätere Tätigkeit: Monogr. von STEINMANN, Leipzig 1907 — Medicikapelle: A. E. POPP, Die Medicaeer-Kapelle, München 1922 — Die Sklaven: Monogr. von OLLENDORFF, Leipzig — Moses: R. VISCHER, Das Museum X

4. Die Malerei in Oberitalien

Garofalo: Monogr. von CITTADELLA, Ferrara 1872 — Dosso: Monogr. von MENDELSOHN, München 1914 — Correggio: Monogr. von MEYER, Leipzig 1871, RICCI, deutsche Ausg., Berlin 1887, THODE, Bielefeld u Leipzig 1898 (K. M. 30), GRONAU, Stuttgart 1907 (K. d. K. X), TESTI, Florenz 1923, 2 Bde. — Die Fresken im Dom: RICCI, Rom 1912 — Parmeggianino: Monogr. von FRÖHLICH-BUM, Wien 1921 — G. Romano: DOLLMAYR, Jb. khist. Slgn. XXII, 1901, VOGEL, Monatsh. XIII, 1920 — Primaticcio: Monogr. v. DIMIER, Paris 1900

5. Die venezianische Malerei

JUSTI, Das Museum VII — Giorgione: Monogr. v. COOK, 2. Aufl., London 1904, L. JUSTI, Berlin 1909, L. VENTURI, Mailand 1913; ferner WICKHOFF, Jb. pr. K. XVI, 1895, GRONAU, Rep. XXXI, 1908 — Palma: Monogr. v. LOCATELLI, Bergamo 1890, FORATTI, Padua 1912, BOEHN, Bielefeld u. Leipzig 1908 (K. M. 94) — Sebastiano: Monogr. v. D'ACCHIARDI, Rom 1908, BERNARDINI, Bergamo 1908, FISCHEL, Das Museum V — Lotto: Monogr. v. BERENSON, 2. Aufl., London 1901 — Tizian: Monogr. v. CROWE u. CAVALCASELLE, d. Ausg., Leipzig 1877, 2 Bde., PHILLIPS, London 1897/8 (Portfolio, 2 Hefte), GRONAU, Berlin 1900 (engl. Ausg., London 1904), KNACKFUSS, Bielefeld und Leipzig 1897 (K. M. 29), RICKETTS, London 1910, FISCHEL, 4. Aufl., Stuttgart 1911 (K. d. K. III) — Bonifazio: LUDWIG, Jb. pr. K. XXII u. XXIII, 1901/2 — Bordone: Monogr. v. BAILO u. BISCARO, Treviso 1900 — Moretto: Monogr. von MOLMENTI, Florenz 1898 (Tafelband, Brescia 1898) — Bassano: Monogr. von ZOTTMANN, Straßburg 1908; vgl. LORENZETTI, Arte XIV, 1911, HADELN, Jb. pr. K. XXXV, 1914 — Veronese: Monogr. von CALIARI, 2. Aufl., Rom 1909, MEISSNER, Bielefeld und Leipzig 1897 (K. M. 26), BELL, London 1905; ferner HADELN, Jb. pr. K. XXXV, XXXVI, 1914/5 — Tintoretto: Monogr. v. THODE, Bielefeld u. Leipzig 1901 (K. M. 49), v. D. BERKEN-MAYER, München 1923 (im Erscheinen) - HADELN, T.'s Zeichnungen, Berlin 1922; derselbe, Jb. pr. K. XXXII, XL, XLI, 1911, 1919, 1920

6. Das Ende der Renaissance

Giambologna: Monogr. v. DESJARDINS, 2. Aufl., Paris 1901, PATRIZI, Mailand 1905, BOUCHAUD, Paris 1906 — Cellini: Selbstbiographie ed. BACCI, Florenz 1901 - Monogr. von PLON, Paris 1883, MOLINIER, Paris 1894, SUPINO, Florenz 1901, BOUCHAUD, Paris 1903, CUST, London 1910, 2 Bde — G. della Porta (Grabmal Pauls III) Monogr. v. STEINMANN, Rom 1912; ferner GRONAU, Jb. pr. K. XXXIX, 1918 — Bandinelli: JANSEN, Z. f. b. K. XI, 1876 — Malerei: VOSS, Die Malerei der Hochrenaissance in Rom u. Florenz, Berlin 1920, 2 Bde. — Bronzino: Monogr. v. H. SCHULZE, Straßburg 1911 — Baroccio: Monogr. von KROMMES, Leipzig 1912; ferner SCHMARSOW, Abh. d. sächs. Akad. d. W. XXVI, 1909 - S. Zeichnungen: Monogr. v. DI PIETRO, Florenz 1913; ferner SCHMARSOW, Abh. d. sächs. Akad. d. W. XXVI, XXVIII, XXIX, 1909—11 — Anguissola: FOURNIER-SARLOVEZE, Rev. de l'art ancien et mod., V, VI, 1899/1900

D. Das Kunsthandwerk der italienischen Renaissance

SWARZENSKI in: Illustr. Geschichte des Kunsthandwerks, herausgeg. v. LEHNERT, Bd. I, Berlin o. J. — Türklopfer: BRUENING, Ital. Türklopfer (Vorbilder-Hefte a. d. kunstgew. Museum, Heft 24) Berlin 1900 — Mobiliar: BODE, D. italien Hausmöbel d. Renaissance, 2. Aufl., Leipzig 1920 - SCHOTTMÜLLER, Wohnungskultur und Möbel d. italien. Renaissance (Bauformen Bibl. XII), Stuttgart 1921 — Bronze u. Edelmetall: LUER und CREUTZ, Gesch. der Metallkunst, Stuttgart 1904 u. 1909, 2 Bde. — Majolika: FALKE, Majolika (Hdb. d. kgl. Museen), 2. Aufl., Berlin 1907 - SOLON, A history and description of Ital. Majolica, London 1905 - WALLIS, Italian ceramic art, London 1897; ders., Ital. ceramic art; figure design, London 1905 — BODE, D. Anfänge d Majolikakunst in Toskana, Berlin 1911 — Glas: DILLON, Glass, London 1907 - R. SCHMIDT, Glas (Hdb. d. kgl. Museen), 2. Aufl., Berlin 1922 und Jb. pr. K. XXXII, 1911

Register

Die Städtenamen sind fett, die Künstlernamen gesperrt gedruckt
Die eingeklammerten Ziffern nennen die Seiten der Abbildungen

---

Druck von Bernhard Tauchnitz in Leipzig




15 MY '31